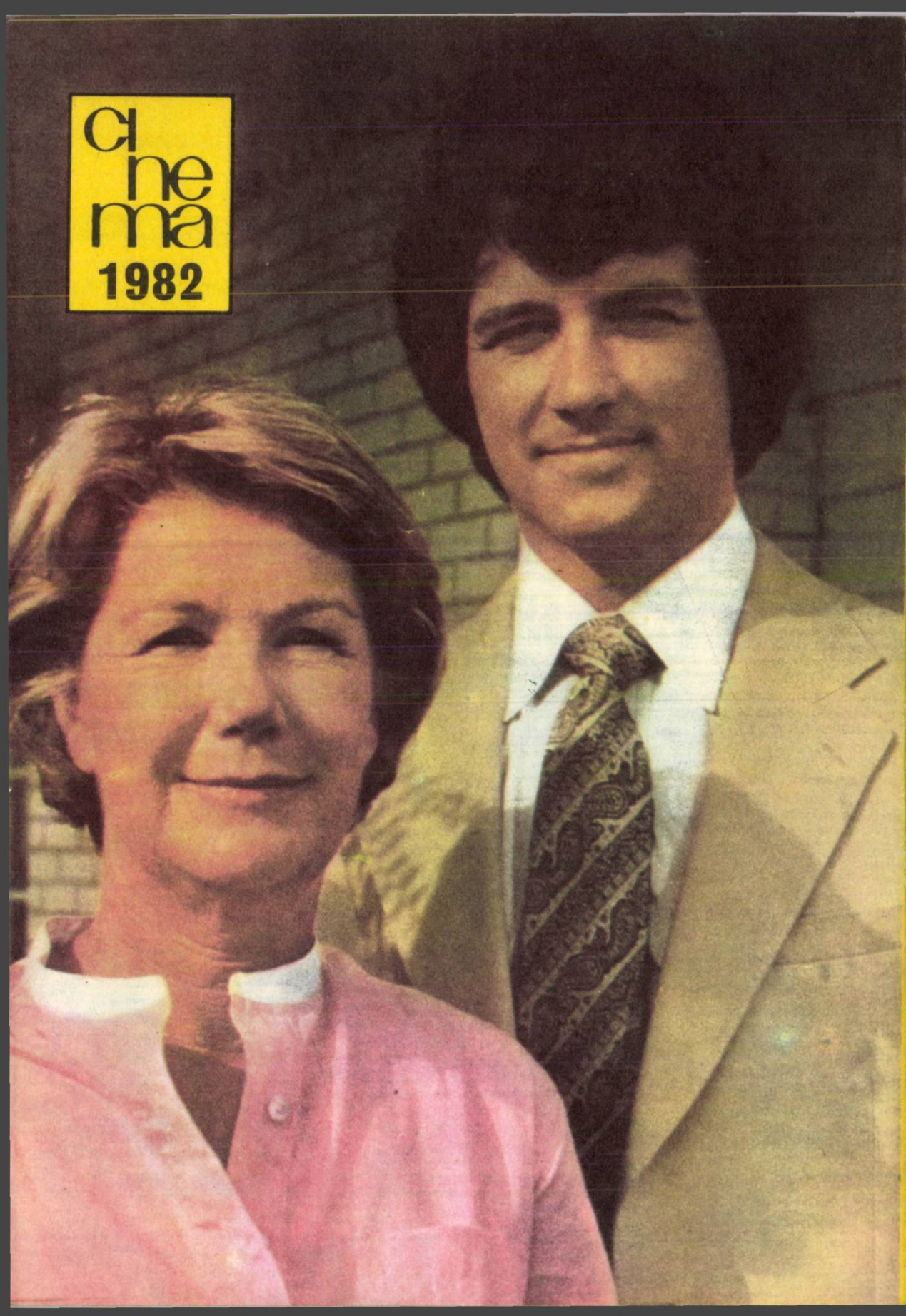
cinema 1982

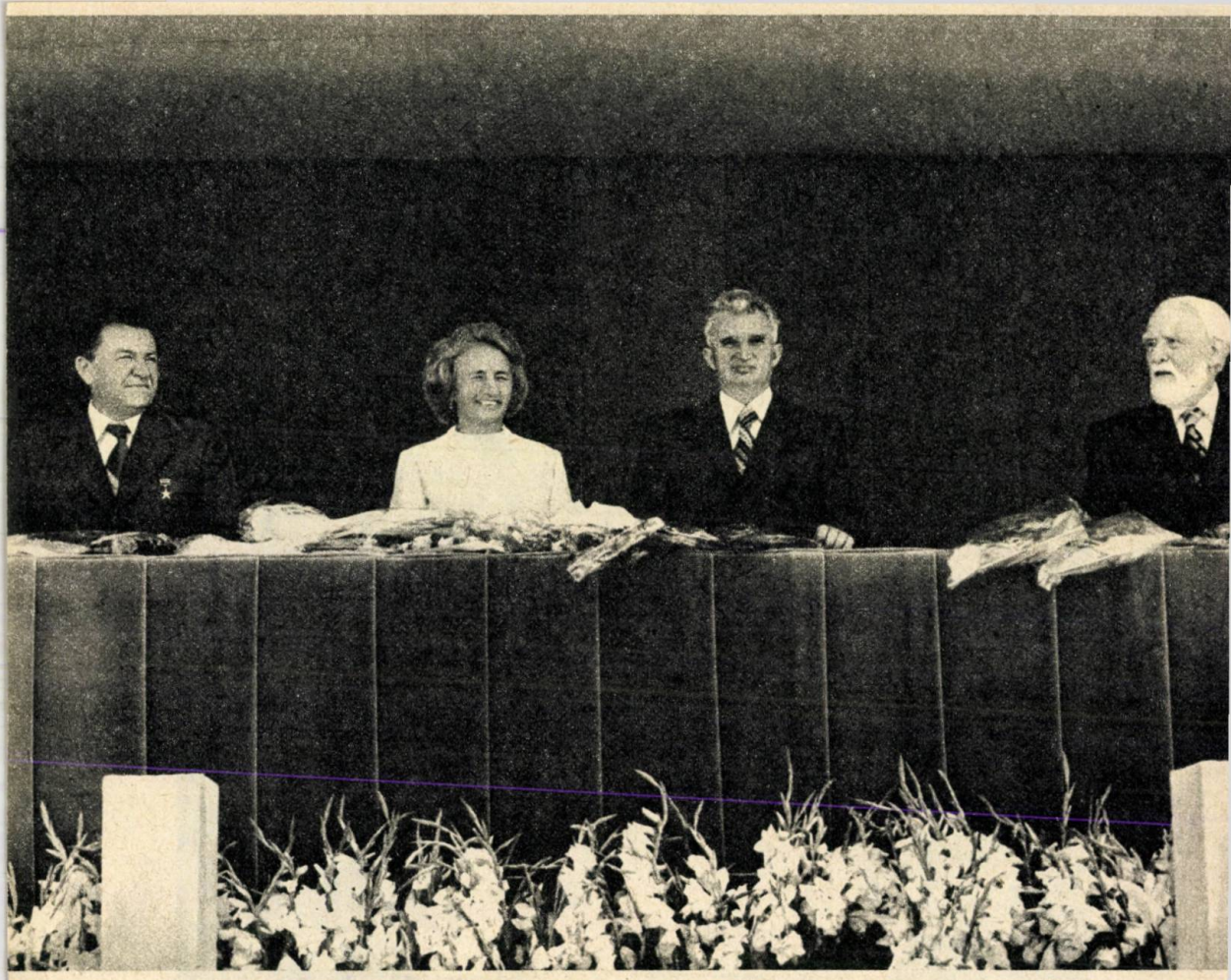


Dorim
să trăim
în pace
și colaborare
cu toate
națiunile lumii,
să acționăm
împreună
pentru a realiza
pe planeta noastră
o lume
mai dreaptă
și mai bună,
o lume
a dreptății sociale
și naționale,
în care
fiecare națiune
să se dezvolte
în deplină independență
și libertate!

Nicolae CEAUȘESCU

BIBL. TECA ... TRA
SIBIU

93285



«Salutăm marile manifestări ce au loc în diferite state ale Europei şi în alte ţări ale lumii împotriva războiului, pentru dezarmare, pentru pace — şi dorim să ne unim eforturile cu aceste popoare, să participăm activ, împreună cu toate naţiunile lumii, la lupta pentru pace, pentru dezarmare. Avem ferma convingere că stă în puterea popoarelor ca, acţionînd unite, să împiedice politica criminală de război, de agresiune, să pună capăt acestei politici, să asigure înfăptuirea unei politici noi, democratice, de pace, de independenţă, de colaborare între toate naţiunile lumii!»

Nicolae CEAUŞESCU

Pacea: voința întregului nostru popor

Cinema

Cel mai important eveniment al anului care se încheie acum, a fost, incontestabil, strălucita inițiativă a președintelui **Nicolae Ceaușescu,** secretarul general al Partidului, urmată de vibrantul apel al Frontului Democrației și Unității Socialiste pentru dezarmare și pace — uriașă manifestare a voinței întregului nostru popor de a apăra Pacea. De a se opune cu hotărîre războiului, cursei nebunești a înarmărilor, amplasării rachetelor nucleare pe teritoriul Europei — bătrîn continent al civilizației, gata să fie transformat într-un butoi cu pulbere, gata să ne ucidă pe fiecare nu o dată, nu de zece sau de o sută de ori, ci de o sută paisprezece mii de ori. Cifră exactă, programată probabil la calculator. 50 000 de megatone pe cap de european, trei tone de explozibil nuclear pentru fiecare locuitor al Terrei, cîteva sute de sateliți militari în spațiul cosmic, cifre — cifre-coșmar, cifre-avertisment ce ne împresoară zilnic de pretutindeni — bombardament din fericire doar informațional, amintindu-ți că exiști printr-un miracol care se cheamă apelul la rațiune, voința popoarelor de a nu se lăsa antrenate în cea mai sinistră aventură din cîte s-au cunoscut vreodată. 14 000 de războaie și cîteva miliarde de victime de-a lungul întregii istorii nu pot rivaliza, în consecințe, clipa în care prin simpla apăsare a unui buton planeta ar putea sări în aer.

Pentru a împiedica haosul să alunge echilibrul și armonia, trebuie scuturate inerții, trezite răspunderi, clamate adevăruri, acele adevăruri unanim cunoscute, dar uneori uitate irresponsabil. Tovarășul președinte **Nicolae Ceaușescu,** secretarul general al partidului, concretizează în modul cel mai stimulator voința de pace a întregului nostru popor: «**Ne pronunțăm, cu toată hotărîrea, pentru oprirea cursei înarmărilor. Acționăm pentru a se îngheța cheltuielile militare — care au depășit 500 miliarde de dolari — la nivelul anului 1981 și pentru a se trece în următorii ani la reducerea lor treptată, în așa fel încît să se asigure un echilibru corespunzător între toate părțile, securitatea tuturor națiunilor; dar acest echilibru trebuie realizat nu prin producerea de noi armamente, ci prin reducerea echilibrată, sub control internațional, a armamentelor existente. Aceasta constituie o cerință fundamentală a progresului economic și social, a bună-**

Tovarășul Nicolae Ceaușescu împreună cu tovarășa Elena Ceaușescu întreținîndu-se călduros cu membrii delegației indiene, care i-au înmînat președintelui Republicii Socialiste România înalta distincție «Om al Anului 1980 — pentru pace».

stării popoarelor, a asigurării păcii!»

Şi dintre arte, ce mijloc mai puternic, mai rapid şi mai intens de impact cu spectatorul decît **filmul** — acest detonator de conştiinţe, acest stimulator de energii paşnice, de opinie publică — se poate angaja mai plenar în ofensiva uriaşă a popoarelor? Mai profund şi mai direct, mai subtil şi mai persistent, de maximă audienţă, de mare efect emoţional în sufletul privitorului? Am realizat şi vom realiza, într-o mobilizare paşnică de talente şi profesionalism, filme care să cheme la pace, filme cu bătaie lungă, cu penetrantă rază de acţiune în conştiinţa contemporană. Să ne amintim că ne-am făcut cunoscuţi în lume cinematografia naţională şi că ne-am definit emblema spiritual-artistică prin filme antirăzboinice ca **Pădurea spînzuraţilor** sau **Viaţa nu iartă**. Să ne amintim că, folosind comicul liric drept suport al unor mesaje luminoase şi al spiritului paşnic creator, omuleţul lui Gopo a devenit un adevărat simbol al prieteniei şi omeniei româneşti. Un film ca **S-a furat o bombă** era doar o viziune fantezist-parodică, dar avertismentul lui răsuna patetic cu două decenii în urmă, şi foarte acut şi în aceste zile de cumpănă a raţiunii, de agravare a iresponsabilităţii care ar putea provoca dezastre. Gravurile coşmareşti folosite recent în filmul **Mondo umano** de către un reporter pătimaş, căutînd cu aparatul de filmat însemnele raţiunii şi omenescului, alternează într-un montaj incitant cu imagini-şoc de rachete nucleare fulgerînd cerul, rachete din ce în ce mai perfecţionate. La un design «modern», o moarte «modernă». **Mondo umano,** film de montaj început cu cîţiva ani în urmă, astăzi de o şi mai gravă actualitate, este cel mai recent argument vizual, cea mai recentă contribuţie a cineaştilor noştri la uriaşa mobilizare de forţe raţionale, pentru a salva pacea. Vor urma cu siguranţă altele, ca rezultat al unei continue preocupări ce caracterizează un popor paşnic şi creator, care îşi întîmpină prietenii cu urarea: «O mie de ani pace!»

Un popor care şi-ar putea înscrie pe stemă ca simbol al păcii, însăşi «Măiastra» lui Brâncuşi. Pentru că în imaginea şi mintea poporului nostru, pacea şi arta nu sînt decît feţele aceleiaşi minunate dorinţe de viaţă, de creaţie.

«CINEMA»

sub semnul Festivalului național
„Cîntarea României"

Un sfert de veac de pasiune și o ediție de calitate

Din cele 652 de cinecluburi cu 5717 de entuziaști a doua ediție a «Cîntării României» a selecționat aproape 100 de pelicule notabile

Cinema

Un festival al tuturor festivalurilor nu poate fi decît o întrecere de ținută, o reunire a valorilor existente într-un domeniu sau altul. În acest fel ar putea fi caracterizat și Festivalul național «Cîntarea României», sub auspiciile căruia a crescut o mișcare de cineamatori, demnă de luat în seamă prin realizările sale. De la înființarea primelor cinecluburi (acum 25 de ani) a trecut mult, dar dacă atunci apreciam mai mult dorința de a se face ceva în direcția culturii cinematografice, sau chiar în aventura tentantă a unor amatori (citește anonimi) de a «face» filme, acum am ajuns la recunoașterea unor realizări. Cele 652 de cinecluburi cu 5 717 membri (mult mai multe decît în prima și a doua ediție a festivalului) exprimă astăzi activitatea unor oameni pasionați, a căror creație poate fi adusă oricînd pe ecranele cinematografelor sau al televiziunii. Oricînd, însă, mai ales acolo, la ei acasă, în case de cultură și cluburi muncitorești, în uzine și, în ultimul timp, în căminele culturale, filmele cineamatorilor și-au concretizat cel mai bine utilitatea și eficiența. Unii dintre creatorii amatori își pot privi acum altfel propria evoluție. Bineînțeles, cei mai în vîrstă, cei care, învățînd, au condus această mișcare pas cu pas și odată cu ea au înaintat și ei. Așa este cazul lui Ferdinand Michitovici din Cîmpulungul-Moldovenesc care este «chinuit» de ani de zile de dorința să creeze o arhivă de filme despre Bucovina și obiceiurile ei. Alții, între care, regretatul Sandu Dragoș, ori neobositii Iosif Costinaș și Gheorghe Săbău, în alt colț de țară, în Banat, și-au consacrat energiile pentru ca filmul de amatori să-și găsească o cale de exprimare proprie, inconfundabilă; să încerce un film scurt, de idei și modalități originale. O ambiție aparte în această mișcare de cineamatori au reprezentat-o cei din Caraș-Severin, care de ani de zile se pare că dețin cheia succesului. Și nu numai «cheia», ci implicit, și gust și idei originale. Ei au mai reprezentat ceva în toată această perioadă: filmul făcut de muncitori pentru propria lor muncă și pentru propria lor desfătare. Lîngă toți aceștia stau, cu experiența lor prețioasă, regizori și critici entuziaști. În acest context, festivalul național «Cîntarea României» a asigurat o atmosferă deosebit de favorabilă creației, a potențat și concretizat aspirațiile artistice ale miilor de amatori. Alături de manifestările de tradiție («Secvența timișană», «Omul și producția» — Hunedoara, festivalul filmului de etnografie, folclor, turism — Băile Herculane, «Ecran 5 minute»... Reșița) au apărut acum manifestări profilate pe anumite categorii artistice, menite să contribuie la confruntarea directă și, implicit, la perfecționarea creatorilor amatori. Au fost astfel organizate festivalurile filmelor de amatori cu tematică sătească la Bivolari în jud. Iași, în acest colț de țară unde s-au prezentat aproximativ 100 de filme, festivalul filmului politic — Botoșani, al eseului cinematografic la Arad, și cel mai nou, dar care se pare că va fi unul din cele mai importante pentru stimularea creației cineamatoare, cel al poemului cinematografic, a cărui primă ediție s-a desfășurat în această toamnă la Gura Humorului (jud. Suceava). Toate aceste manifestări, completate cu nenumărate gale de filme, județene sau interjudețene, înscrise în etapa de masă a festivalului național «Cîntarea României», au căpătat caracterul unei întreceri riguroase în condițiile desfășurării etapelor județene, interjudețene și republicane ale festivalului. Iar satisfacția cineamatorilor a fost și mai mare, prin prezentarea filmelor lor pe primul ecran al cinematografelor din București.

De la dorința de a face film la vocația realizată

Fără îndoială, explozia de filme create de amatori reprezintă o evoluție cantitativă și calitativă în timp. De la filme creatoare de opinie și purtătoare ale unui mesaj clar: «Pledoarie pentru muncă, cinste, oameni — cineclubul «Unirea Bacău»; «Ce fac ei cînd noi muncim?» — Cineclubul Electroputere-Craiova; «În obiectiv, ordinea și disciplina» — Cineclubul I.U.P. Tîrgoviște; «Acțiunea L-legumicultura» — Cineclubul casei de cultură Băilești, «La noi la Holohoșca» — cineclubul școlii populare de artă Suceva, ș.a.) și pînă la adevărate filme de artă **(Fragmentarium de vară** al neobositului Iosif Costinaș din Timișoara, **Bumerang** — un film de subtilă analiză a condiției umane, produs de cineamatori din Făgăraș), trecerea s-a făcut simplu, firesc, dovedind disponibilitățile amatorilor, cunoașterea și însușirea de către aceștia a unor procedee tehnice și artistice deosebite. Această a doua ediție a festivalului a fost, de fapt, o ediție a calității și a angajamentului, o ediție la care, chiar dacă a predominat din nou și cantitatea (aproximativ 180 de filme în finală) probează faptul că, în scurt timp, creațiile de calitate își fac și mai simțită prezența. De calitatea filmelor de amatori se leagă în fond și succesul lor de public, succes probat în acest an la Festivalul filmului pentru tineret de la Costinești unde «marele public» a acceptat fără rezerve filmul de amatori ca pe o realizare notabilă și nu doar ca o încercare «de timp liber». Toate aceste elemente confirmă faptul că prin ampla trecere în revistă a producției de filme ale amatorilor, Festivalul național «Cîntarea României» a impulsionat activitatea cinecluburilor de pe întreg cuprinsul țării contribuind la afirmarea forței creatoare pe care cineamatorii au evidențiat-o adesea prin pasiunea, talentul și priceperea demonstrată în acești ani.

Florin VELICU

sub semnul Festivalului național „Cîntarea României"

Muncitori și cineaști: șase schițe de portret

Cinema **În etapa de masă a ultimei ediții (1979—1981) a Festivalului național «Cîntarea României» au participat 403 cinecluburi ale sindicatelor (alături de cele ale așezămintelor culturale orășenești și sătești, ale elevilor, studenților etc.) reunind 3 672 de cineamatori, oameni ai muncii din întreprinderi și instituții, care au realizat în această perioadă 756 filme de scurt metraj, de cele mai diferite genuri.**

Cei pentru care a face parte dintr-un cineclub și a dobîndi posibilitatea de a mînui un aparat de filmat înseamnă astăzi cel mai simplu și firesc lucru, vor discerne mai greu multiplele și adîncile semnificații ale datelor statistice menționate mai sus. Fiindcă e dificil să-ți imaginezi, cînd pătrunzi în adevăratele «mini-studiouri» și în laboratoarele dotate cu aproape tot ce este strict necesar realizării unui film, dotări existente acum în cluburile și casele de cultură de pe întreg cuprinsul țării, că doar cu douăzeci de ani în urmă, cei cîțiva entuziaști care se străduiau să confere o bază reală, veridică, noțiunii de cineclub, filmau în condiții mai mult decît rudimentare, developau pelicula acasă, în baie, uscau filmele pe balcoane agățîndu-le cu cîrlige de rufe, iar pentru montaj și sonorizare foloseau cele mai năstrușnice procedee.

Dar în anii aceia de pionierat, peste care stăruie o aură de romantism, au debutat, au perseverat, s-au format și s-au afirmat cîțiva cineclubiști, care au devenit veritabile personalități ale filmului de amatori. Doi dintre cei dintîi — Sandu Dragoș de la Timișoara și Paul Kovacs de la Oțelul Roșu — nu mai sînt printre noi. Dar au rămas în urma lor două cinecluburi temeinic constituite, cu o reputație care a trecut de hotarele țării, cu o bogată experiență și cu un palmares cu care s-ar putea mîndri orice studiou profesionist.

Făclia aprinsă de această primă generație de cineamatori o preiau astăzi, urcînd încet, dar pășind pe un teren ferm, consolidat prin visele și împlinirile înaintașilor, nu doi-trei, nici zece-douăzeci, ci mii de cineamatori, de toate vîrstele și profesiunile.

Dintre ei am ales, pentru început doar cîțiva, ale căror nume vă rugăm să le rețineți, convinsă fiind că le veți întîlni cîndva într-o istorie a filmului de amatori din România.

Talent în stare pură

Îmi amintesc și acum ziua aceea a anului 1971 cînd, la Pitești, în cadrul etapei finale a unuia din concursurile republicane ale cineamatorilor, am văzut prima oară filmul **Identitate.** Nu-mi venea să cred că acel vibrant manifest împotriva dogmatismului și închistării în scheme, patetică pledoarie pentru adevăr și sinceritate, tulburătoare prin simplitatea argumentării, exprimată într-un limbaj cinematografic de o conciziune și acurateță exemplare, a fost creat de un neprofesionist. Simțeam nevoia să aflu atunci, imediat, cine este autorul acelui film uimitor.

Mi-a fost prezentat un tînăr subtirel, timid, cu chipul îmbujorat de emoție, **Vasile Moise,** student la Facultatea de mecanică a Institutului Politehnic din Timișoara, membru al reputatului cineclub al ceferiștilor timișoreni. A ucenicit în preajma lui Sandu Dragoș, a lucrat împreună cu el, a devenit în scurt timp principalul lui colaborator și, uneori, nu de puține ori, și-a depășit maestrul.

A debutat în 1968 — la 19 ani — printr-un film experimental, **Lumini.** În 1972, semna scenariul și regia filmului de ficțiune **Zăpada.** Între timp a creat acel **Identitate** care rămîne, prin ineditul lui, prin profunzimea lui, unic în ansamblul mișcării noastre cineclubiste. Apoi, tot în 1972, a realizat un poem cinematografic despre dragoste și tinerețe — **Cercul soarelui.** În 1974, din nou un scurt metraj de ficțiune — **Repartizat în provincie,** incursiune nonconformistă în universul de preocupări și sentimente contradictorii ale unui tînăr care, părăsind băncile facultății, se confruntă cu realitățile vieții și cu exigențele profesiunii sale.

Încă din 1972, tînărul inginer Vasile Moise devenise șef de producție la întreprinderea timișoreană «Ambalajul metalic». Contactul inginerului cu problematica diversă și complexă a fabricii, a producției industriale, a influențat considerabil sfera de preocupări a... cineamatorului. Urmează deci un ciclu de trei filme, pe care le-am putea încadra în categoria «de protecție a muncii». Dar atît **Accidente la prese** (1976) sau **S-a întîmplat a doua oară** (1978), cît și mai recentul **Cumpărați-vă un manechin** (1980), realizat împreună cu Sandu Dragoș, sînt cu mult

→

mai mult decît niște pelicule cu rol de cercetare sau prevenire a unor abateri de la normele de securitate a muncii. Elementele de organizare științifică a producției, de ergonomie, de raționalizare a unor operații, de combatere a unor practici birocratice, se îmbină într-un tot armonios structurat din punct de vedere ideatic și admirabil redat printr-un limbaj cinematografic sobru și expresiv.

Prin ce se poate defini personalitatea de cineamator a lui Vasile Moise? După părerea mea, printr-o exemplară modestie și prin talent. Un copleșitor talent.

De la șevalet la ecran

I-am întîlnit prima oară numele, prin anii '60, pe afișul unei expoziții a artiștilor plastici amatori din Hunedoara. Apoi, peste puțin timp, în programul spectacolului cu «Ferestre deschise» de Paul Everac la Teatrul Popular, a cărui scenografie a realizat-o cu fantezie și ingeniozitate. Tot în acea vreme asigura cu regularitate cadrul plastic, și personajele repertoriului promovat de Teatrul de păpuși al clubului «Siderurgistul».

După ce își făcuse ucenicia la Oțelul Roșu și terminase facultatea muncitorească la Iași, Norbert Taugner s-a stabilit în cetatea de oțel a Hunedoarei, lucrînd ca electromecanic la Direcția energetică a Combinatului. După orele de muncă, își făcea încă o normă în fața șevaletului sau a blocului de desen.

Dar omul acesta solid, bine clădit, mereu cu zîmbetul pe buze, nu-și dezvăluise încă toate aptitudinile creatoare. Prin 1969—1970, la Arad, la un festival al cineamatorilor, cucerea premiul I, cu un film anchetă, **Unu plus unu fac sute de mii,** realizat de — pe atunci — proaspăt înființatul cineclub «Siderurgistul» din Hunedoara. Autor: Norbert Taugner.

— Ai trădat pictura! — am exclamat mirată, înmînîndu-i premiul cucerit.

— Da' de unde! O să vedeți, am descoperit o cale și mai interesantă de a o valorifica... .

Într-adevăr, reîntors în 1976, pe meleagurile natale, ca diriginte de șantier la construcția noului laminor de benzi la rece de la Oțelul Roșu, adoptat imediat de admirabilul colectiv al cineclubului de acolo, Norbert Taugner s-a apucat de treabă, cu nedezmințită perseverență și meticulozitate. A realizat la început un documentar de artă: **Dracii de la Gura Sada.** Ochiul format al plasticianului a știut să descopere cele mai originale și interesante amănunte ale picturii murale naive din vechea bisericuță de la Gura Sada și să le surprindă pe peliculă într-o manieră care reflecta înțelepciunea și hazul creatorilor anonimi.

După aceea, și-a pus la punct aparatura de care avea nevoie — să nu uităm că Norbert Taugner este în primul rînd un muncitor specialist cu înaltă calificare — și a început să facă filme de animație. La asta se gîndea cînd afirma, la Arad, că a descoperit o nouă cale de a-și valorifica aptitudinile de artist plastic. **Istorie, Cine rîde la urmă,** serialul pe teme de protecție a muncii **E Lec Trică,** serialul **Din muncile lui Hercules, Pui de greier, Dacă am face toți așa, Patru pilule îndulcite** și altele, unul mai bun decît altul, un brat de premii la toate competițiile cineamatorilor și la ultimele două ediții ale Festivalului național «Cîntarea României».

Anul acesta, la festivalul de la Hunedoara, a obținut Premiul ACIN, filmul de animație **Lăcomia strică găinăria.** Autor: Norbert Taugner junior. Talentatul pictor, grafician, scenograf și cineast amator ne-a rezervat cea mai frumoasă surpriză. A pregătit în persoana fiului său, pe următorul purtător de ștafetă care, după cum se pare, i-a moștenit din plin și harul și pasiunea.

Autor, dar și animator de excepție

De numele și de personalitatea lui este legat, în cea mai mare măsură, fenomenul cunoscut printre cineamatori sub denumirea de «explozia băcăoană».

Pînă în 1974, dețineau supremația prin merite incontestabile, colectivele de cineamatori din partea de vest a țării: Timișoara, Oțelul Roșu, Reșița, Hunedoara, Pitești... Dinspre Moldova, pe ici pe colo cîte o sclipire și... cam atît.

La prima ediție, din 1974, a Festivalului «Ecran 5» de la Reșița, care-și propunea să stimuleze dezvoltarea filmului de amatori scurt, concis, expresiv, cîștiga Marele Premiu poemul cinematografic, de o rară frumusețe, închinat partidului, **Primăvara,** realizat de cineclubul «Unirea» al Casei de cultură a sindicatelor din Bacău. Autor: **Vladimir Lucavețki.**

Încă din 1967, moldoveanul acesta isteț la minte și domol la fire, electroacustician la Întreprinderea cinematografică a județului Bacău, împreună cu economistul Constantin Perianu, a înființat pe îndelete un cineclub bine dotat, a pregătit un grup de tineri îndrăgostiți de arta filmului, a început să lucreze ba una, ba alta, ca să-și «facă mîna», și cînd a socotit că rodul străduințelor s-a copt, a ieșit în lume. Primul concurs la care a participat cineclubul «Unirea», a însemnat și primul premiu. După aceea, n-a mai existat competiție cineclubistă, cu profil interjudețean sau republican, la care cineclubul «Unirea» și, mai ales, Vladimir Lucavețki, să nu figureze în palmares. Ba mai mult, în 1975 la Moscova și la Pardubice, în 1976 la Bratislava, în 1977 la Bielsko Biala, băcăoanii au adus mișcării cineclubiste din România importante distincții internaționale.

Ca autor — în ipostaza de scenarist, regizor și operator — al unor filme de o deosebită valoare artistică, cum sînt: **Primăvara, Jocul, Catargul, Ce este munca? Brazda, Sîntem fiii lacrimilor tale, Nicu Enea, Vecinii, Pledoarie pentru muncă, cinste, omenie,** s-a distins printr-o mare sensibilitate, prin capacitatea de a conferi fiecăreia din creațiile sale, indiferent dacă sînt documentare, anchete, filme de animație sau de ficțiune, o funcționalitate educativă clară, precisă. Dar Vladimir Lucavețki este și un animator, un organizator de excepție; care a reușit să dezvolte și să impună în viața spirituală a județului personalitatea colectivă a cineclubului pe care-l conduce.

A inițiat un festival bienal al filmului de animație al cineaștilor amatori — ajuns la a III-a ediție — care reunește la Bacău, într-o amplă competiție, pe creatorii acestui gen atît de dificil, dar atît de iubit de spectatorii de toate vîrstele.

Și a dăruit acestui Festival o «mascotă»: o păpușă confecționată din deșeuri de fire, cu capul cît o bilă și cu ochi din nasturi, pe nume **Ghemotoc.** Este, de fapt, un personaj de film, un fel de reporter cinematografic care întreprinde tot felul de anchete și de sondaje economice și sociale. Serialul care-l avea ca protagonist pe Ghemotoc era așteptat cu emoție. «Ghemotocii» de diferite mărimi

«Avem Festivalul «Cîntarea României». Trebuie să-i dăm o atenție mai mare. Trebuie ca acest festival să se desfășoare tot timpul și nu numai în perioada unor concursuri. Am avut în vedere ca aceasta să creeze un cadru organizatoric în care masele de oameni ai muncii, tineretul nostru să poată participa activ și desfășura o largă activitate politică, educativă și culturală.»

Nicolae CEAUȘESCU

au devenit implicit trofeele festivalului, cîștigarea acestora devenind un obiectiv stimulativ pentru cineamatorii din toate județele țării.

Filmul — o pasiune de familie

O mișcare cineclubistă exista în orașul de la Dunăre încă din anii '60. Dar evolua lent, mai mult în virtutea inerției, cu apariții rare și nu întotdeauna concludente în competițiile republicane.

După 1975, cinecluburile gălățene au început să se afirme din ce în ce mai mult, situîndu-se astăzi printre cele mai productive din țară.

E greu de presupus că revirimentul acesta calitativ a fost determinat de un singur om. Este cert însă că talentul, puterea de muncă, perseverența, remarcabilul simț organizatoric și personalitatea tînărului subinginer Nicolae Sburlan devenit, în 1975, conducătorul cineclubului «Dunărea», au avut un rol hotărîtor.

Filmele meticulos elaborate, grija pentru asigurarea unei expresivități maxime a imaginii, au impus respect și admirație și, mai ales, au ambiționat pe colegii din celelalte cinecluburi gălățene care parcă așteptau ca cineva să le demonstreze că pot și că trebuie să facă mai mult.

Nicolae Sburlan a fost primul care a răspuns cu entuziasm inițiativei organelor locale de a organiza un festival național al cineclubu-rilor, profilat pe un singur gen de filme, care să situeze Galațiul printre centrele de larg interes ale mișcării cineclubiste. La toate edițiile Festivalului bienal «Secunda 13», deschis exclusiv filmelor de protecție a muncii, Nicolae Sburlan a cucerit, prin **Strada, Sărut mîna, Maria** și **Cazul X** laurii competițiilor, demonstrînd, prin modalități inedite de abordare a unor probleme socotite în general aride și inaccesibile, resursele emoționale și profund educative ale genului. Premiul II obținut la Festivalul internațional al filmelor de protecția muncii de la **Felix** a confirmat viabilitatea preocupărilor creatoare ale tînărului cineamator gălățean.

În ultimii ani, pe genericul filmelor realizate de cineclubul «Dunărea» a apărut și numele profesoarei **Rodica Sburlan,** soția acestuia. De cîtva timp ea a devenit președinta cineclubului, afirmîndu-se prin deosebite aptitudini creatoare și organizatorice.

— Cum v-ați «molipsit»? o întreb.

«Ani de-a rîndul, în fiecare după-amiază pînă seara tîrziu, soțul meu lucra la cineclub și eu așteptam și mă frămîntam acasă. La început mă duceam și eu, din cînd în cînd, împreună cu fiul nostru, mai mult din dorința de a fi împreună cu el. Încetul cu încetul m-au atras în sfera preocupărilor lor și mi-am dat seama că aș putea contribui și eu la realizarea unor filme, cu atît mai mult cu cît în anii studenției, obținusem rezultate foarte bune ca... fotoamator. Acum m-au ales președintă, am responsabilități cu carul și — de ce să nu recunosc — sînt hotărîtă să le răsplătesc încrederea».

Omul cu aparatul

Pe cineamatorii de la cineclubul «Petrodava» din Piatra Neamț nu-i întîlnești prea des la competițiile specializate sau în cele interjudețene, filmele lor însă apar în palmaresul concursurilor republicane și în special în cel al «Cîntării României».

În schimb, în viața culturală a județului Neamț, cineclubul «Petrodava» se manifestă, de peste 10 ani, ca o prezență activă, eficientă, cu un rol stimulator în climatul moral al colectivității locale.

— Noi facem filme care răspund unor comenzi sociale de stringentă actualitate — afirmă **Dumitru Luca,** directorul casei de cultură a sindicatelor și conducătorul cineclubului. Eficiența lor ne interesează în mult mai mare măsură decît faptul că nu apucăm să fim prezenți la toate întîlnirile cineamatorilor, deși ne-ar place să ne lăudăm cu cît mai multe premii și diplome.

Dumitru Luca demonstrează, prin tot ce face, o certă vocație de militant. «Omul cu aparatul de filmat» — cum îi spun, cu respect și simpatie, localnicii — este mereu prezent în tabrici, pe șantiere, în unitățile comerciale sau pe ogoare. Surprinde pe peliculă tot ce este nou, înaintat, ce merită să fie cunoscut și generalizat. Dar nu iartă pe cei care încurcă, într-un fel sau altul, drumul, care nesocotesc eforturile celor mulți, care poluează climatul moral al colectivelor de muncă.

Filmele-anchetă realizate de el sînt adevărate, tăioase, uneori necruțătoare, dar critica se exercită constructiv, în numele unui ideal pe care Dumitru Luca îl slujește cu pasiune și devotament.

Un nu hotărît risipei!, Muncă și creație, Economii de energie electrică, Noi tehnologii în exploatările forestiere din pădurile Neamțului, Zoo-instantaneu în alb și negru, Prezent!, Piața din grădina noastră, Cetățeanul și etica străzii sînt filme riguros construite, de o rară putere de convingere și uneori cu o reală forță emoțională. Sînt filme care răspund exigențelor artei cinematografice, îndeplinind în același timp o complexă funcție educativă.

Lucia BOGDAN

stagiunea din vară pînă în iarnă

10 filme dintr-un an

Cinema

Conform tradiției publicației noastre, consemnăm mai jos filmele care au văzut lumina ecranului în perioada dintre apariția **Magazinului estival** *(iulie) și apariția* **Almanahului** *aici de față. Deci:*

Premiere românești în perioada iulie-decembrie 1981

1. **Am o idee!** — *scenariul: Mircea Radu Iacoban; regia: Al.Gh. Croitoru*
2. **Tridentul nu răspunde** — *scenariul: Ilarion Ciobanu; regia: Ștefan Traian Roman*
3. **Campionii** — *comentariul: Cristian Țopescu; regia: Constantin Vaeni*
4. **Convoiul** — *scenariul: Horia Nicolae Murgu: regia: Mircea Moldovan*
5. **Ștefan Luchian** — *scenariul: Nicolae Mărgineanu, Iosif Naghiu; regia: Nicolae Mărgineanu*
6. **Ana și «hoțul»** — *scenariul: Francisc Munteanu; regia: Virgil Calotescu*
7. **Întoarcere la dragostea dintîi** — *scenariul și regia: Mircea Mureșan*
8. **Învingătorul** — *scenariul: Dumitru Furdui; regia: Tudor Mărăscu*
9. **O lume fără cer** — *scenariul: Nicolae Țic, Eugen Mandric; regia: Mircea Drăgan*
10. **Mondo umano** — *scenariul și regia: Ioan Grigorescu*

Zece filme dintr-un an, cîte s-au prezentat publicului din iulie pînă în decembrie, înseamnă din punct de vedere cantitativ mai puțin de jumătate din producția anului 1981. Cu greu le-am putea raporta nu atît numeric cît calitativ la premierele anterioare care ridicaseră ștacheta prin cîteva titluri de referință cum au fost **Lumina palidă a durerii, O lacrimă de fată, Stop cadru la masă, Croaziera** sau **Vînătoare de vulpi.** Anunță ele direcții noi de căutări artistice? Intenții de reconsiderare a unor genuri, tendințe, de a promova anumite personalități scenaristice ori regizorale, de a menține anumite colective de creație ce și-au dovedit afinități și conlucrări fructuoase?

Se pare că, din acest punct de vedere, tabloul filmelor perioadei citate nu este prea incitant pentru o discuție aplicată.

Ce reprezintă atunci filmele acestei etape din punctul de vedere al varietății de genuri oferite publicului spectator? O comedie care depășește pretențiile de obicei cam scăzute ale perioadei estivale: **Am o idee** după scenariul lui Mircea Radu Iacoban, în regia lui Alecu Croitoru, un film de acțiune, **Tridentul nu răspunde** — scenariul Ilarion Ciobanu, regia Ștefan Traian Roman — și un altul, de acțiune psihologică, **Convoiul** — cu un scenariu scris de Horia Nicolae Murgu și regizat de Mircea Moldovan; două filme de montaj, unul, **O lume fără cer** — revalorificare a unor secvențe antologice din **Lupeni '29** și **Golgota** (scenariul Nicolae Țic și Eugen Mandric, regia Mircea Drăgan) în cadrul unei idei, sau mai exact a unei ambianțe dramatice; celălalt, selecția unui vast material filmat de Ioan Grigorescu de-a lungul multor ani de călătorii și reunit sub un titlu generos: **Mondo umano.** Adăugăm de asemenea itinerariul liric-filozofic al lui Mircea Mureșan — autor total pentru prima oară — **Întoarcere la dragostea dintîi,** ca și un love story cu trimiteri de etică socială, **Ana și «hoțul»,** regizat de Virgil Calotescu.

O notă aparte, în tabloul de gen, o fac două filme, greu de încadrat într-o categorie anume: unul **Ștefan Luchian,** biografia unui mare artist, celălalt, un fel de eseu psihologic despre glorie și eșec, plecînd de la lumea sportului dar extinzînd observația **(Învingătorul).**

Scenariul **Învingătorului** (aparținînd lui Dumitru Furdui) a avut o gestație mai lungă, fericit finalizată prin intervenția regizorului Tudor Mărăscu care a deschis filmului orizonturi mai largi decît oferta scenaristică. Acest film, alături de **Luchian** (alte «peripeții» scenaristice, doar că în cadrul aceluiași efort dramaturgic regizoral, datorat lui Nicolae Mărgineanu, căruia i s-a adăugat pana subtilă a dramaturgului Iosif Naghiu) reprezintă cele două vîrfuri de interes artistic ale etapei acesteia, vîrfuri strălucind solitare, cam izolate în acțiunea lor de străpungere a liniei convenționale.

Utilă discuției mi s-ar părea referirea la **Luchian,** nu atît la calitatea altor biografii artistice, cît la o încercare autohtonă mai veche datorată lui Savel Stiopul, care se ocupa mai mult de momentul creației propriu-zise și mai puțin de datele biografiei artistice. E vorba de filmul medalion închinat artistului poporului Ștefan Braborescu, **Cu fața la public.** Ca și Știopul cîndva, Nicolae Mărgineanu e mai preocupat în filmul său, de artă decît de artist, de creația plastică în principal, și de pictor, de zbuciumata sa existență, în subsidiar. El prospectează solul din care se hrănește artistul și revarsă într-o dramatică imagine, «corola de lumini a lumii». Fixarea senzațiilor, a absorbției și respirației artistice, a sintezei creatoare și mai puțin a copierii unui anume peisaj natural sau uman, îi reușește cel mai bine lui Nicolae Mărgineanu dublat de rafinamentul și inteligența artistică a operatorului Călin Ghibu. În subiectivismul privirii artistului arun-

cată asupra lumii, în reflexele tremurate, cînd incerte, cînd crud lucide, cînd nostalgice, stă farmecul acestui unicat cinematografic. Scenariul e doar pretextul seismografului sensibil al stărilor artistice. El înregistrează cu un fior subteran «tremurătoarele stele ale Ursei», nostalgii și dureri nesesizate de exuberanța celor nepăsători la durerile și frămîntările artistului. O lume zgomotoasă dacă nu de-a dreptul ostilă, gentilă dintr-o supremă indiferență sau cu o bunăvoință superioară. În contrastul tragic dintre vitalitatea de început a artistului și crepusculul lent, cu o ultimă violentă rază de exuberanță în celebrele «Anemone» — stă forța acestui fragil și ascuțit crochiu-meditație despre creație și exigență, despre geniu și despre incompatibilitatea cu lumea aceea în care trăiește. O lume descifrată din perspectiva lui Luchian (cît mai aproape de aceasta pentru că nu pot exista identificări perfecte), dar mai ales prin prisma inspiraților cineaști-pictori Nicolae Mărgineanu și Călin Ghibu. O schiță impresionantă despre o pictură realistă, dar un impresionism cinematografic ce trezește în noi nu numai nostalgii de epocă înscrisă cu atîta rafinament plastic pe peliculă, dar și nostalgia acestui tip de film atît de aparte în peisajul curent.

Cu mijloace mai apropiate de data aceasta cinematografului expresionist, Tudor Mărăscu se regăsește alături de Mărgineanu ca forță de insinuare prin argumentul strict vizual, pe aceeași baricadă a filmului de stări și sugestii. Epicul e restrîns la cîteva linii convenționale (îndrăgostirea, mariajul, gloria și decăderea sportivului) în favoarea timpilor morți ai acțiunii, a întoarcerii tot mai dese spre sine a învingătorului învins, în favoarea lărgirii, tot mai disperate a cercului singurătății sale. Ceea ce la un alt film pe o temă similară — **Stele de iarnă** — era doar sugerată, fin schițată: însingurarea campionului, teama lui de înfrîngere, devine la Tudor Mărăscu punctul de rezistență al studiului său despre psihologia gloriei și ratării. Temă cunoscută și tratată mult de alte cinematografii, dacă n-ar fi să amintim decît recentul **Carele de foc** prezentat în cadrul Festivalului filmului britanic. Doar că cineastul nostru își găsește modalități originale de exprimare a unui mediu și a unei mentalități foarte «de acasă» (vezi scena din circiumă, vezi nunta sportivului, încăierarea de lîngă lac). Un realism de șoc, uneori crud, potrivit mediului, fără exagerări caricaturale, își găsește și calea spre o schiță interioară minuțioasă și exactă. Atît **Luchian** cît și **Învingătorul** mi se par etape însemnate în drumul nostru către cristalizarea unui stil, a unor particularități de școală cinematografică națională.

Nu orice stagiune oferă concluzii. Sînt stagiuni în care cea mai importantă concluzie este speranța

Filmul de acțiune își are și el susținătorii lui în această stagiune cu unele cîștiguri, care nu saltă însă genul deasupra obișnuitelor producții românești, dar și cu minusuri care îl fac adesea să coboare ingrijorător.

Un cunoscut actor ca Ilarion Ciobanu își face intrarea în scenaristică cu **Tridentul nu răspunde** fără să-și fi întîlnit, din păcate, regizorul care să-l pună în valoare. Un film ce ar fi promis aventuri la Marea Neagră (nici o aluzie la o veche comedie marină eșuată) la care tridentul recent nu răspunde.

Detașamentul Concordia — apărut între cele două almanahuri ale noastre — reia preocupări cunoscute ale lui Francisc Munteanu (amintiri din timpul celui de-al doilea război mondial) fără să ridice însă acțiunea eroică și la o interpretare mai profundă a istoriei. Un film făcut cu acuratețe profesională, cu nerv dar fără acel fior emoțional care l-ar fi făcut memorabil, ca finalul din **La patru pași...** al aceluiași autor.

Cu **Ana și «hoțul»**, Virgil Calotescu reușește să stoarcă dintr-un love story destul de banal, cu toată extravaganța situației (o fată cuminte îndrăgostită de un fost puș-cărias) ceva mai multă semnificație și adevăr uman, și aceasta datorită mai ales tinerilor interpreți: Carmen Galin și Gabriel Oseciuc. Un remake scenaristic al lui Francisc Munteanu după **La vîrsta dragostei** (aceeași situație, aceleași personaje, aceleași înfruntări) care dau filmului regizat de Calotescu senzația acelui déjà-vu.

O revenire în forță a lui Mircea Moldovan, după maratonul epic al serialului evenimentelor de la 1848: **Convoiul.** Concentrare dramatică, eficace, în jurul unui subiect solid compus scenaristic de Horia N. Murgu.

Un Alecu Gh. Croitoru distrîndu-se și distrîndu-ne cu un subiect gras tratat cu vervă, inventivitate comică: **Am o idee!** după scenariul lui Mircea Radu Iacoban. Se pare că **Lumea se distrează** i-a deschis lui Alecu Croitoru apetitul de comedie, iar altora gustul unor filme de montaj. Drept care apar **Campionii** slăbuț, fără o idee directoare (regia Constantin Vaeni) dar și un **Mondo umano** spectacol al lumii, foarte binevenit în momentul de față, pe o idee ambițioasă purtînd în ea germenele unei replici la **Mondo cane** al lui Jacopetti. Filmul de montaj al lui Ioan Grigorescu creează noi suporteri ai genului — un gen modern, nu ușor de făcut, un gen de succes dar cu o condiție: să fie luat foarte în serios de către autor și nu însăilat din imagini întîmplătoare cum au fost **Campionii,** ci constituit pe o idee, pe un motiv poetic, o metaforă argumentată vizual așa cum este digest-ul inspirat din **Lupeni '29** și **Golgota** datorat lui Mircea Drăgan, Nicolae Țic și Eugen Mandric. Ei reușesc să reunească prin idee și emoție secvențe antologice din cele două filme mai vechi sub un titlu care concentrează ideea filmului: **O lume fără cer.**

După ambițiosul efort epic pe care l-a făcut cu **Blestemul iubirii, blestemul pămîntului,** Mircea Mureșan și-a permis un respiro liric mai aparte în filmografia sa sobră cu **Întoarcere la dragostea dintîi.**

Concluzii? N-aș avansa decît cîteva speranțe legate de viitoare premiere. Printre care cea mai apropiată ca timp și așteptată ca interes artistic — o operă foarte specială ca atmosferă și «teatralitate cinematografică», în viziunea (întotdeauna surprinzătoare) a lui Alexa Visarion: **Înghițitorul de săbii** după Alexandru Sahia.

Alice MĂNOIU

35 de regizori răspund la întrebările:

Proiectele dumneavoastră pentru '82? Și mai încolo?

Visarion Alexa:

«Năpasta» după Ion Luca Caragiale și «Lișca» un scenariu de Fănuș Neagu, a cărui acțiune se petrece în anul 1945 într-un sat de la Dunăre. Cu unul din ele voi intra curînd în producție.

Andrei Blaier:

Dacă serialul *Lumini și umbre* va continua, intenționez să merg mai departe cu el. Dacă nu, mă apuc de un scenariu scris de mine, *Întunericul alb*, 5—6 personaje în actualitate, o tragedie care se petrece într-un grup social influențat de un sectant fanatic. Un film avertisment.

Haralambie Boroș:

Am două proiecte mai vechi pe care le simt mereu actuale și nu-mi pierd nădejdea de a le vedea film: *Fluturii mor vara tîrziu*, după un roman al lui Alexandru Struțeanu (o poveste de dragoste din anul 1944) și *Zece zile de iubire*, după un roman de Ion Grecea (tot o poveste de dragoste, dar de data aceasta în actualitate, pe un șantier la Turnu Severin).

Elisabeta Bostan:

Proiectele mele se află pe planul doi pînă voi termina serialul TV și cele două filme: *Saltimbancii* și *Un Saltimbanc la Polul Nord*, inspirate din «Fram, ursul polar» romanul lui Cezar Petrescu. Scenariul: Vasilica Istrate.

Lucian Bratu:

Un film de montaj despre trei cineaști pionieri, trei regizori de la începuturile filmului românesc: Jean Georgescu, Paul Călinescu, Victor Iliu.

Virgil Calotescu:

Din nou despre tineret, într-un film al cărui scenariu îl semnează tot Francisc Munteanu (ca și la *Ana și «hoțul»*). De data aceasta, o comedie: *Buletin de București*. E mai mult o satiră socială. Eroina, o tînără absolventă de facultate, vrea cu orice preț să rămînă la București.

Dinu Cocea:

Două scenarii. Amîndouă din actualitate. *Ce te doare, doctore*, despre condiția femeii singure, o intelectuală (rol scris special pentru actrița Violeta Andrei) și *Iese, dar nu vrea*, o comedie despre tinerii care nu intră la facultate și care se află în căutarea propriei personalități, a împlinirii vocației. Ambele scenarii aparțin unui debutant în scenaristică, absolvent al facultății de filologie: Radu Cocea.

George Cornea:

Rămîn cu tine, scenariul lui Dumitru Buznea, cu care am mai colaborat la *Din nou împreună*. Sper ca pînă la sfîrșitul anului să începem filmările. Este tot un film inspirat din actualitatea imediată. Lucrez în același timp la o mai veche propunere făcută Casei 5: *Coana Chirița*, scenariul fiind semnat Draga Olteanu-Matei.

Al. G. Croitoru:

Așteaptă de mai mulți ani să-și ia startul (și eu aștept odată cu ele) trei filme: *Capul de zimbru* după Vasile Voiculescu și D.R. Popescu; *Călărețul singuratic* după Simion Pop; și un scenariu de actualitate (o comedie, «serioasă» bineînțeles) scris de mine: *Țăranul și generalul*.

Mircea Daneliuc:

Sînt în producție cu *Glissando*, un scenariu după o idee din «Omul din vis» al lui Cezar Petrescu (anii '30—'40, alunecarea spre autodistrugere, o lume crepuscu-

lară) și am scris un scenariu după *Vocile nopții*, romanul lui Augustin Buzura.

Iosif Demian:

Baloane de curcubeu (scenariul: Fănuș Neagu și Vintilă Ornaru) și *Un bunic și o biată cinste* (după un roman de Petre Sălcudeanu). Amîndouă îmi sînt dragi și le-aș începe... mîine! Sau azi!

Mircea Drăgan:

Moromeții. Propun o ecranizare fidelă a primului volum pe care-l consider o capodoperă a literaturii noastre. Cred că merită să continuăm șirul ecranizărilor din literatura de valoare dedicată vieții țăranilor: *Setea*, *Ion*, *Răscoala*. Pentru personajul principal m-am gîndit la Amza Pellea care are vîrsta lui Moromete și sînt convins că va face o creație cu totul deosebită. E vorba de un proiect mai vechi, a fost încuviințat de Marin Preda însuși, în urma unei lungi discuții pe care am avut-o împreună, discuție la care a participat și Amza Pellea.

Ion Popescu-Gopo:

Un lung metraj cu desene animate — firește, cu omuleții! — în care vor intra și fragmente din scurt-metrajele cunoscute. Un film de montaj, în care vor apare și secvențe noi. S-ar putea numi *Homo sapiens* sau... *Gopo-Sapiens*. Mă gîndesc și la un film *S-a găsit o bombă* (dar nimeni nu recunoaște că-i aparține, bomba explodează, pămîntul se rupe în două...). Un film super-catastrofă, un manifest pentru pace!

Stere Gulea:

Ciocoii vechi și noi, o adaptare liberă după romanul lui Nicolae Filimon, scenariu la care am colaborat cu Anda Boldur.

Manole Marcus:

O adaptare liberă după *Ciuleandra*, romanul lui Liviu Rebreanu.

Tudor Mărăscu:

Himera, un scenariu de Gheorghe Săsărman, cunoscut mai mult ca ziarist. Un film cu aparențe de science-fiction, dar care pune o problemă gravă a epocii contemporane: pînă la ce punct are voie societatea să influențeze conștiința și deciziile unui om?

Nicolae Mărgineanu:

Întoarcerea din iad, film inspirat din nuvela «Jandarmul» de Ion Agârbiceanu.

Iulian Mihu:

Un film de actualitate: *Marea iubire*, scenariul lui George Macovescu. Titlul spune tot!

Mircea Mureșan:

Două proiecte: *Urma păsării în zbor* (la care mi-am scris singur scenariul) și *Transilvaniada*, un scenariu la care colaborez cu scriitorul Titus Popovici.

Mircea Moldovan:

Mă gîndesc la un film după *Eclipsa de soare*, romanul lui Ion Lăncrănjan.

Francisc Munteanu:

Ca scenarist: *Buletin de București* pe care-l va realiza regizorul Virgil Calotescu (un lung-metraj și 9 episoade TV). E o comedie. Ca regizor: *Ducatul de aur*, la care am scris scenariul și aștept să intre în producție. Va fi un film polițist, a cărui acțiune se petrece în zilele noastre.

Gheorghe Naghi:

Cel mai ambițios proiect al meu sper să se concretizeze în mai '82. E vorba de primul Festival național al filmului pentru copii, organizat în municipiul Neamț. M-am zbătut mult pentru realizarea lui și sper să nu fi fost un efort inutil. Pentru acești «cei mai tineri spectatori» pregătesc un «film-trenuleț», adică un film de 3 scheciuri, 3 povești cu o tematică comună: *Ochii* (adaptare după Mihail Sadoveanu), *Fereastra* (după D.R. Popescu) și o povestire a mea *Lansarea*. Pînă atunci lucrez cu Alexandru Mitru la un film despre Țichindeal, care se va numi *Învățătorul*.

Cristiana Nicolae:

Am predat Casei de filme Cinci, scenariul *De dragul tău, Anca* (autor Cristache Nicolae), o poveste din zilele noastre, a cărei eroină principală are vîrsta de 12 ani.

Sergiu Nicolaescu:

Primul film pe care-l voi face în '82 este *Întîlnirea* (scenariul: Bujor Nedelcovici). Noaptea de anul Nou, anul 1943. Undeva pe malul mării, trei personaje, interpretate de Ioana Pavelescu, Ștefan Iordache, Sergiu Nicolaescu. Sper ca sfîrșitul anului '81 să mă găsească în pline filmări.

Cel de-al doilea este *Neo Mărin și fantomele*, cu aceeași

→

echipă de actori și realizatori de la *Nea Mărin miliardar*. Deci: Eugen Burada, Vintilă Corbul (scenariul) și Amza Pellea în rolul principal.

Voi face regia și la două filme străine, care se vor realiza la Buftea: *François Villon*, un serial (patru episoade) pentru televiziunea franceză și *Sobibor*, un film american de lung-metraj a cărui acțiune se petrece în timpul celui de-al doilea război mondial.

Adrian Petringenaru:

Duc tratative cu o casă de filme pentru o coproducție cu Franța — scenariul există, dar fiind doar un proiect n-aș vrea să intru în amănunte. Lucrez și la un film de actualitate.

Ada Pistiner:

Proiecte? Din ce în ce mai vagi...

Dan Pița:

Faleze de nisip, după un scenariu de Bujor Nedelcovici, film la care lucrez în prezent. Următorul proiect? Nu-l știu nici eu.

Geo Saizescu:

O comedie scrisă cu Ion Băieșu și Alexandru Struțeanu. Se va putea intitula *La sfîrșit de săptămînă* sau *Weekend românesc*.

Savel Stiopul:

Un film de aventuri pe teme istorice, destinat mai ales copiilor. E un scenariu acceptat la concursul de scenarii din acest an. Autor: Geta Doina Tarnavschi. Se va numi *Pui de cuc*.

Alexandru Tatos:

Pentru că am terminat *Patru palme*, un film de metraj mediu, aș fi vrut — în vederea difuzării — să-i adaug încă două filme (tot a cîte jumătate de oră) apropiate ca idee și tematică. Intenționez să păstrez raportul film-realitate, ca și-n primul, acesta fiind doar pretextul. Pentru că important este ceea ce se întîmplă pe platoul de filmare în afara cadrului.

Dinu Tănase:

Proiectul meu imediat următor se află deja în producție. *La capătul liniei*, un scenariu scris de dramaturgul Radu F. Alexandru. În două cuvinte: un proces de conștiință. Două personaje, doi bărbați, unul tînăr și unul trecut de prima tinerețe, ies din închisoare. Despre problema reabilitării, a reintegrării în societate, atunci cînd culpa nu a fost chiar limpede. Reabilitare în ochii celor din jur, dar în primul rînd față de ei înșiși.

Timotei Ursu:

Bănuiesc că atunci cînd albinele vor bîzîi în florile pădurii, filmul *Herghelia* se va afla pe la jumătatea filmărilor. E un film despre erori și împliniri (nu ale albinelor!) și sper că va stîrni și interesul altora nu numai a celui care a semnat baza literară, povestirea *Vînătoarea de cai*, de Ion Bledea. Nu e vorba de o ecranizare, ci de o adaptare foarte liberă.

Malvina Urșianu:

N-am nici un proiect de film, dar lucrez la redactarea jurnalului ținut în timpul filmărilor la *Liniștea din adîncuri*.

Constantin Vaeni:

Aștept de la o zi la alta să intru în producție cu filmul *Imposibila iubire*, o adaptare pentru ecran a romanului «Intrusul» de Marin Preda. În lucru mai am două proiecte: un scenariu original al lui George Bălăiță și o adaptare după *Valiza cu fluturi* de Iosif Naghiu.

Gheorghe Vitanidis:

Primul este un film dedicat personalității marelui diplomat român *Nicolae Titulescu*. Nu e un film biografic, intenționăm să ne oprim la prezența activă a lui Titulescu la Liga Națiunilor Unite.

Mai am și alte proiecte. Colaborez cu scriitorul Dinu Săraru la un scenariu inspirat din romanul său «Dragostea și revoluția». Intenționez să realizez și o coproducție cu cinematografia din Grecia, o ecranizare a cărții lui Chiril Tricolici, «Calimera» (un fals suspense polițist, cu o tentă de parodie a genului, de fapt o poveste de dragoste). Compozitorul H. Mălineanu a scris deja muzica pentru comedia muzicală *Nu trăim de două ori* (scenariul H. Negrin), un film din care nu va lipsi nici unul dintre actorii noștri de comedie. *Raliul vedetelor* va fi tot o comedie muzicală (scenariul Petre Sălcudeanu), o coproducție cu cinematografia sovietică. Un scenariu propriu, un proiect ambițios la care țin mult este *Visați în continuare, dragii mei romantici:* cinci destine care încep la Bumbești-Livezeni și la Bicaz, urmărite pînă azi... Mai lucrez și la un film despre Maria Tănase.

Dacă nici unul dintre aceste proiecte nu se va concretiza pe peliculă, vor constitui volumul al treilea din cartea pe care o voi publica într-o bună zi: «Filmele pe care nu le-am făcut».

Anchetă realizată de
Roxana PANĂ

Dosarul almanahului '82:
A 7-a și celelalte arte

De la carte la ecran

Este filmul o «artă totală»? Să-i cercetăm influențele și confluențele

1. Care credeți că sînt principalele calități și limite ale filmelor inspirate de literatura noastră? (Întrebarea se referă atît la alegerea autorilor și operelor, cît și la ținuta ecranizărilor).

2. Credeți în existența unor tabuuri impuse ecranizării?

3. Amintiți, vă rugăm, titlul unor opere literare care ar merita și o existență cinematografică

...din punctul de vedere al criticului literar

Dana Dimitriu:
«Nici ilustrație, nici pretext. O lectură originală»

1. O ecranizare — orice ecranizare vine să concureze filmul interior creat de fiecare dintre noi în momentul lecturii — un film în care, ca în celebrele hanuri spaniole, fiecare are pe masă ceea ce a adus de acasă, o anume putere imaginativă, o anume cultură, o sensibilitate subiectivă, o putere variabilă,de pătrundere a sensurilor unei opere etc. Filmul acesta opune o uriașă rezistență în momentul cînd i se propun revizuiri mai mult sau mai puțin substanțiale și de aici «problema» nemulțumirilor iscată în jurul ecranizărilor. Și, totuși, să recunoaștem că timpul lucrează în favoarea acestora din urmă. Spectatorul a început să se obișnuiască cu acest gen de confruntări și să fie mai tolerant și va fi cu atît mai îngăduitor cu cît va realiza că propria lui imaginație a ajuns să fie modelată de informația sa cinematografică. Primii cititori ai **Marei** au «văzut» personajul cu siguranță altfel decît l-am imaginat noi, după ce vizionasem atîtea pelicule cu eroine asemănătoare și astfel am putut accepta versiunea surprinzătoare și originală pe care ne-a dat-o Leopoldina Bălănuță în **Dincolo de pod** al lui Mircea Veroiu.

Privind istoria ecranizărilor românești, cred că se pot observa două direcții firești: una în care opera literară este socotită scenariu complet, căruia trebuie doar să i se ilustreze conținutul **(Setea, Neamul Șoimăreștilor, Frații Jderi, Maiorul și moartea** etc.), alta în care opera devine pretext, punct de lansare uneori foarte vag al filmului ce își caută un nucleu artistic propriu. În această privință, aș distinge iarăși două direcții: una care speculînd sugestiile literare existente le interpretează, accentuînd o frază, amplificînd un episod și ignorînd altul și constituind astfel o reașezare a sensurilor (în acest caz mi s-a părut a fi chiar mai sus citatul film al lui Veroiu după **Mara** sau tot un film al său, **Între oglinzi paralele** după Camil Petrescu) și alta, care alege cu grijă din paginile unui roman picanteriile estetice ușor de speculat prin imagine (cazul, să spunem, al **Enigmei Otiliei).** Ecranizările care n-au «trădat» literatura dar au și impus o lectură avizată, artisticește excepțională, lucrînd în spiritul și litera romanelor sînt puține, dar chiar și prin puținătate memorabile. **Pădurea spînzuraților** a fost un revelator subtil, de excepție, al operei lui Rebreanu, imaginea devenind un comentariu de mare finețe și pătrundere al problematicii morale propuse de scriitor. La fel s-a întîmplat cu **Reconstituirea.** Mai puțin comentată a fost ecranizarea făcută de Dinu Tănase după **Concert de muzică de Bach** al Hortensiei Papadat Bengescu, ecranizare cu merite incontestabile.

În concluzie, calitățile unei ecranizări țin de natura intelectuală a interpretării textului, iar limitele ei, de o anumită viziune terestră asupra lumii cărților, ca și de o prea mare libertate față de ea.

2. Pentru mulți dintre regizorii noștri ecranizările au devenit un refugiu artistic. Inexistența unor sce-

narii actuale de calitate, ca și o anumită înclinație spre savanterie decorativă a dus la supralicitarea recuzitei în defavoarea problematicii. Filme marcate de un estetism demonstrativ, alunecînd uneori chiar în prost gust prin excesivitate, au încercat să suplinească ignorarea ideilor cărții de la care porneau prin aglomerarea de interioare fastuoase, prin exhibiționism vestimentar, printr-un kitsch «retro». În felul acesta filmul nu mai aparține regizorului, ci mai degrabă operatorului, costumierului, scenografului. Aș mai reproșa unor ecranizări modificarea dogmatică a textului unui roman din dorința «actualizării» ideologice a mesajului. Dacă Dinu Murguleț ajunge dintr-un personaj nobil în simțire și faptă, cum îl vede Duiliu Zamfirescu, o bestie moșierească numai pentru a impune unei lumi viziunea noastră asupra realității ei revolute, cred că se săvîrșește o eroare, căci se falsifică un univers literar și se strică echilibrul lui.

3. Știu că Mircea Săucan visează să ecranizeze «Adela» lui Garabet Ibrăileanu și cred că este cel mai indicat s-o facă — psihologismul subtil și minuțios al autorului este propriu și regizorului. Ar putea fi o întîlnire fericită. Pot fi citate multe romane ale literaturii noastre care ar putea merita și și-ar putea găsi o interpretare promițătoare, dacă ne gîndim la forțele regizorale pe care le avem. De la Nicolae Filimon, cu «Ciocoii vechi și noi» la Hortensia Papadat-Bengescu. Dar ar fi preferabil să ne întoarcem privirile spre literatura actuală și să oferim imaginea pe peliculă a unor romane de azi, cu atît mai interesante cu cît multe dintre ele au împrumutat ceva din viziunea cinematografică în maniera lor narativă.

Nicolae Manolescu:
«Nu cred în ecranizări»

1.2.3. Nu cred în ecranizări, dacă prin ecranizări se înțelege transpunerea unei opere literare pe ecran. Cu alte cuvinte, un fel de traducere. Ecranizările, ca și traducerile, se izbesc de dificultatea, pe care eu o consider insurmontabilă, de a reda un limbaj prin altul, o limbă prin alta. Anumite sectoare ale limbii — lexicul, gramatica etc. — putînd cunoaște echivalențe, două limbi nu sînt niciodată echivalabile. Niciodată ceea ce spui într-o limbă nu poate fi spus în alta. În absolut, traducerea e o imposibilitate. O limbă e un mod de a spune unic și nerepetabil. Mă refer la limbă în esențialitatea ei, nu la surogatele ce ne folosesc în comunicarea cazuală. Sigur că un român poate învăța engleza ca să se înțeleagă cu un englez, sau franceza ca să se înțeleagă cu un francez; mai mult, ca să poată citi pe Shakespeare și pe Montaigne în original.

Cît de înșelătoare e însă ideea că o limbă învățată îți permite să o utilizezi ca pe aceea maternă, ne dăm seama atunci cînd vrem să scriem literatură în limba învățată. Devenind bilingvi ca Eugen Ionescu sau Emil Cioran, ca Beckett sau ca alții: un eseist român afirma însă cu dreptate că bilingvismul înseamnă dublă personalitate și că, de exemplu, literatura lui Beckett în franceză aparține altui autor decît literatura lui Beckett în engleză.

Ecranizarea este în situația traducerii. Există desigur și ecranizări acceptabile (și chiar o școală de film ca aceea sovietică, ecranizînd romane clasice rusești), dar nici un film mare n-a rezultat dintr-o ecranizare. Opera ar trebui reinventată sub forma unui scenariu și apoi a unui film. Și, în acest caz, se pune întrebarea: de ce să reinventezi un roman de Camil Petrescu ori de Slavici în loc să scrii un scenariu cu desăvîrșire nou? Mai ales că se observă ușor că filmele făcute la noi după romane (după «Enigma Otiliei», «Ion», «Răscoala», «Ultima noapte de dragoste», «Mara» etc.) păcătuiesc aproape fără excepție, înainte de orice, prin neînțelegerea romanului respectiv. Felul cum au fost citite romanele lui Rebreanu sau Camil Petrescu de către regizorii noștri, în ultimii ani, este dezolant. Dați-mi voie să afirm, în cunoștință de cauză, căci meseria mea este de a citi literatura, că n-au înțeles nimic, ceea ce i-a condus la opere cinematografice absolut derutante și pentru cititorul romanului și pentru spectatorul care uitase (ori nu cunoștea) romanul. Nu e mai firesc, în acest caz, să renunți la pretenția că ecranizezi «Ion» sau «Ultima noapte»? Unii regizori, ca să scape de această obiecție, pretind a folosi o idee a romancierului. E o falsă soluție, căci operele celebre ne obligă mai mult decît ne închipuim și fantoma lor ne bîntuie imaginația chiar și cînd regizorul nu are pretenția că le ecranizează fidel.

Excepții? Mă gîndesc la ecranizări ca aceea a lui Liviu Ciulei după «Pădurea spînzuraților», care este socotită o operă importantă în cinematografia românească; în linii mari nu retrag obiecțiile de principiu. Filmul lui Ciulei e bun în măsura în care autorul e un mare regizor și a văzut în imagini filmice ceea ce Rebreanu și-a reprezentat în cuvinte; deci, în măsura în care a trădat esența lingvistică a romanului, substituindu-i o limbă pentru ochi. Însă aș fi preferat ca filmul să nu aibă nimic de-a face cu romanul, ca Ciulei să scrie pentru ecran o poveste din primul război mondial și atîta tot. Daneliuc e Daneliuc cînd își face singur scenariile. Dar «Reconstituirea»? Dar filmul lui Pintilie după Caragiale? Aici literatura rămîne un simplu pretext. Ideea filmului și ideea nuvelei lui Pătrașcu sînt diferite: seamănă doar subiectele. N-am văzut filmul după Caragiale, dar, din cîte mi s-a spus, el nu este o ecranizare, ci o operă de Pintilie inspirată din Caragiale. Ceea ce este altceva. Și, pe urmă, marii regizori sînt mari tocmai fiindcă dezmint cea mai perfectă logică a celei mai incontestabile teorii. Ei sînt excepțiile: dar, să nu uităm, menirea excepțiilor este aceea de a confirma regula. Iar regula este: așa cum iadul este pavat cu intenții bune, din nobila intenție de a transpune pe ecran operele capitale ale unei literaturi, poate rezulta cea mai îngrozitoare cinematografie. Aviz amatorilor!

Laurențiu Ulici:
«Într-o ecranizare, regizorul este, vrînd-nevrînd, și critic literar»

1.2. Suspiciunea cu care întîmpinăm, de regulă, o ecranizare ține de chiar statutul acestei, să-i zicem, specii cinematografice: este ea literatură vizualizată, un fel de foto-copie deci, ori este un film propriu-zis? Sau e cumva și una și alta? Aceste întrebări, mai degrabă nedumeriri retorice — fiindcă prea seamănă cu străvechea dispută de

prioritate dintre ou și găină — au blocat și continuă să blocheze (dovadă prezenta anchetă) inspirația teoretică a filmologilor fără ca vreo rază clarificatoare să se ivească la orizont. De aceea mi se pare mai cuminte să ne facem că problema nu există (să ne facem, zic, dar nu să și credem) și poate că așa, scăpați de povara suspiciunii, vom putea privi ecranizările exact așa cum foarte nimerit le numește întrebarea dumneavoastră: «filme inspirate de literatură», păstrînd și farmecul acelui **de** care, chiar dacă e o eroare gramaticală aparentă (mai firesc ar fi fost **din**) nu este și o eroare de logică mai mult, acest **de** îmi oferă, comparîndu-l în același context cu **din** o cheie surprinzătoare pentru problema în chestiune, căci a face un film inspirat din literatură înseamnă că citești o carte și apoi să pui textul literar în limbaj filmic, operă de traducător deci, pe cînd a face un film inspirat **de** literatură înseamnă să citești o carte și apoi, sub impresia lecturii, să faci un film față de care textul literar nu are decît semnificația strictă a unui moment inspirator, operă de creator carevasăzică. N-or fi lucrurile chiar așa de simple, cum mă fac eu că le cred, dar o brumă de adevăr există în această gîlceavă prepoziționalâ... Păstrez deci distincția operată cu ajutorul gramaticii și constat, pe baza ei că, de pildă, avem o seamă de ecranizări-traduceri, care mai frumoase, care mai fidele — ca traduceri însă! — după cum urmează: **Baltagul, Neamul Șoimăreștilor, Răscoala, Ion** etc. și cîteva ecranizări-creații: **Moara cu noroc, Pădurea spînzuraților.** Ele au aceleași calități și aceleași defecte ca oricare alt film iar ca notă particulară — de unde s-ar putea ivi, fie o calitate, fie un defect — au relația cu opera literară (echivalentul relației oricărui film cu scenariul său). Atîta doar că, într-o ecranizare, regizorul este, vrînd-nevrînd, și critic literar, lectura unei cărți este și pentru el interpretare. Mai bine-zis ar trebui să fie; realitatea e că în majoritatea ecranizărilor noastre tocmai lectura ca interpretare lipsește în favoarea lecturii fotografice. În acest punct discuția devine, vorba lui Călinescu, de o complexitate simplă: ce, cum și cît înțelege un autor de ecranizări din obiectul literar și apoi, ce, cum și cît transmite filmul din înțelegerea precedentă. (Mai că-mi vine să mă încumet la un «serial» pe această temă-monolog interior al autorului!)

3. Două numai, dar parcă scrise pentru a fi ecranizate: «Glasul» de Iulian Vesper, roman din păcate uitat chiar și de critica literară, și, dintr-un timp mai apropiat, «Mierea» de Eugen Uricaru.

Versiunea clasică a unei opere clasice: *Moara cu noroc* de Victor Iliu după nuvela lui Slavici (cu Ioana Bulcă și Geo Barton)

...din punctul de vedere al criticului de film și teatru

Magda Mihăilescu: «Să depășim complexul literaturii»

1.2. Raporturile exacte ale cinematografului nostru cu literatura nu sînt, cred eu, determinate de suma calităților și, respectiv, a limitelor ecranizărilor, ci mai degrabă de o stare de spirit în interiorul căreia disting: pe de o parte «complexul literaturii» care îi tot împinge pe unii să vadă în film un fel de rudă veșnic condamnată la sărăcie; pe de altă parte, aș numi sentimentul tămăduirii prin literatură. Se picotește confortabil în speranța că, odată și odată, din cerul literelor va pica, în grădina cinematografiei, capodopera mult visată. Ambele atitudini sînt și inoperante și incompatibile cu demnitatea filmului. Calitățile și limitele cărora doriți să le găsim un nume devin, în acest fel, și o chestiune de morală, nu numai de estetică. Atunci cînd autorii au crezut, în primul rînd, în puterile filmului, cînd s-au exprimat pe ei înșiși pornind de la literatură, ne-am aflat în fața unor creații semnate de Iulian Mihu, Dan Pița, Mircea Veroiu, Mircea Mureșan, Alexandru Tatos, Mircea Daneliuc. Cînd s-a apelat la pagina romanului ori a piesei de teatru, ca la o cîrjă sau ca la o trambulină de lansare, filmul însuși nu-și mai amintea de unde plecase și cu ce gînd. Firește și cineaștii cu credibilitate pot rata — și au ratat, slavă domnului — dar de la un anumit nivel.

Tot în acest almanah, anul trecut, parcă, la întrebarea adresată unor regizori «ce cărți ați dori să transpuneți pe ecran», dădeau năvală cu răspunsul: «Cel mai iubit dintre pămînteni» de Marin Preda, autori a căror biografie artistică dovedise limpede că nu se pot descurca nici cu descifrarea «Scufiței Roșii»! Dar dacă un cineast poate fi, ca tot omul, penibil sau ireverențios pe cont propriu, producătorii nu au dreptul moral de a fi pe seama altora. Acestea fiind zise, se înțelege că nu cred în existența unor tabu-uri ale ecranizării. Nici măcar în mult solicitatul «spirit al literaturii», nici în îndreptarul «epicul — sursă sigură de succes»; nu cunosc film măreț după Balzac, care

→

plesnește de epicitate. Cunosc în schimb **Doamna cu cățelul** și **Piesă neterminată pentru pianină mecanică**, ambele venind din Cehov, adică de acolo «unde nu se întîmplă nimic». Cred în cineaștii al căror talent știe să învingă prejudecățile și să descurajeze șubrezenia intelectuală a unor pretinse teoretizări.

3. Sînt multe dar, precum în gluma aceea, «n-ar fi păcat?». Serios vorbind, dacă «la o adică»– ceea ce vrea să însemne «într-o pagină de almanah» are și criticul dreptul la o proiecție imaginară, atunci să numesc o nuvelă de Pavel Dan, poate «Urcan bătrînul» și romanul lui Augustin Buzura «Vocile nopții».

Foarte aproape de atmosfera lui Cehov *(O dramă la vînătoare* **de Emil Loteanu)**

Mihaela Tonitza-Iordache: «Prea multe ilustrări, prea puține interpretări»

1. Răspunsul ar trebui să aibă două planuri: unul-teoretic, referitor la ecranizare în general, la trecerea unui limbaj la alt limbaj (ceea ce presupune cunoașterea de către realizatorul-cineast, nu și de către scriitor, a ambelor, fiecare avînd principii și legi de funcționare specifice) și celălalt — practic, referitor la ecranizările românești care, ținînd de o literatură națională, trebuie să determine — mai mult decît orice altă formă cinematografică — o anumită viziune filmică proprie spiritualității poporului român. Evident, că ultima parte a observației mele nu se reduce la «manieră», ci la conceptele de «stil» și «școală» națională.

Calitățile ecranizărilor de pînă acum stau în chiar alegerea operelor literare **transcrise** cinematografic. Și aici — și limitele — nu am spus întîmplător «transcrise», deoarece cred că — cu cîteva excepții între care **Moara cu noroc**, **Pădurea Spînzuraților**, **Setea**, **Tănase Scatiu**, **Bietul Ioanide** și destul de aproape de modul meu de a gîndi despre ecranizări — **Nunta de piatră** și **Duhul aurului** — celelalte nu erau decît **ilustrări** ale unor opere importante, cu mici — dar nesemnificative, neesențiale — încercări de interpretare, sau de transpunere în alt cod a imaginii artistice literare.

Filmul, fiind o artă nouă, a beneficiat de toate cîștigurile artelor tradiționale, apropiindu-și-le, prin partea lor cinetică și diacronică — ași spune. Se poate ecraniza și o sculptură. Dar propriul filmului este ritmul, mișcarea, diacronica și de aceea literatura și chiar muzica se pot pune prin însăși structura lor mai propriu în imagini.

2. Nu cred în nici un fel de **tabu** — în general. Nu ne-a impus nimeni tabuuri, în afară de noi înșine, ceea ce e o problemă oarecum particulară. Dar cred — e drept — mai puțin în ecranizări. În afară de școala rusă și sovietică de film, celelalte cinematografii nu au ajuns — după părerea mea — prea departe de ilustrativism — prin care înțeleg transcrierea de care vorbeam. Cred în scenariile gîndite original ca filme, cred în gîndirea specific cinematografică, așa cum cred într-o gîndire plastică, muzicală, literară, pentru că numai astfel o artă poate fi (relativ) independentă. Cineaștilor le reproșez, atunci cînd au talent — firește — lipsa de cultură, o anume grabă în abordarea cinematografică a literaturii, prin care ei ne obligă să tratăm ulterior — cînd filmul există — acea operă ca pe un tabu.

3. Cred în ecranizarea unor texte dramatice — mai mult în aceea a unor romane.

Fiind și el o artă de sinteză, teatrul e mai aproape de natura lui de film decît proza. În primul rînd au comun cel mai important instrument artistic: actorul în mișcare.

Întîmplarea a făcut să citesc un scenariu de Mircea Daneliuc «Mocîrla» după o nuvelă de Cezar Petrescu și — cunoscînd nuvela — pot să afirm că am descoperit în textul lui Daneliuc o operă de sine stătătoare, autonomă, o viziune — în primul rînd — cinematografică.

Și, de asemenea, am citit scenariul lui Lucian Pintilie pe trama din «D'ale carnavalului», **De ce trag clopotele, Mitică?** care conține nu numai acea gîndire cinematografică de care vorbeam, dar care era — în formă artistică — un act de critică literară, un comentariu implicit al literaturii caragialene.

Recitindu-l pe Rebreanu, într-o concepție originală: Titus Popovici (scenariul) și Mircea Mureșan (regia) *(Blestemul pămîntului, blestemul iubirii,* **cu Leopoldina Bălănuță, Petre Gheorghiu, Ion Besoiu, Șerban Ionescu și Ion Hidișan)**

Natalia Stancu:
«Orice fel de ecranizare, dar cu talent»

1.2. Aș remarca de la bun început, o mai mare adecvare și armonie — între cinematograf și literatură — în transpunerea unor scrieri ale literaturii contemporane. Motivul? Desigur, nu este lipsit de importanță că în multe din aceste cazuri ecranizările sînt făcute de romancieri iar aceștia, chiar neexperimentați în tehnica scenariului, au vocația artei și orgoliul mesajului propriu. Mai există însă și o altă explicație: faptul că în aceste producții cinematografice puntea identificării operei în film și invers este viziunea și atitudinea față de realitate, cineaștii urmărind exprimarea și amplificarea propunerilor făcute de scriitori. Astfel spus, aspectul acordului stilistic, echivalării estetice, trece, în atari situații, pe planul al doilea — deși ar fi greu de susținut că filmul lui Alexandru Tatos **Duios Anastasia trecea** nu avea cruzimea relatiilor. tragismul și reverberația lirică a paginilor din nuvela lui D.R. Popescu, ori că ecranizarea «Doctorului Poenaru» nu a păstrat dimensiunea intelectuală și reflexivă a prozei lui Paul Georgescu, ori că eroii din **Vînătoarea de vulpi** nu aveau suculența și complexa umanitate a personajelor din «Niște țărani» de Dinu Săraru.

Aș remarca, în schimb, o mare oscilație valorică în abordarea clasicilor, unde — realitatea ne arată — se ridică nu atît problemele legitimității și maturității actualizărilor și contemporanizărilor (ca în teatru), cît altele: recrearea viziunii mai ample asupra lumii specifice scriitorilor; recrearea înaltelor valori estetice atinse de ei, verificate și cristalizate în timp.

Dacă există un tabu în demersul ecranizării — apoi acela este cota valorii operei inițiale. Nu te poți atinge de ea — în sensul că nu ai voie să o diminuezi. În rest, cum spune o celebră butadă, mai ales dacă ai geniu, totul este permis.

Este adevărat că la acest capitol am avut, în ciuda dificultății trecerii de la un limbaj la altul, realizării excepționale **(Moara cu noroc, Pădurea spînzuraților)** și altele foarte bune sau bune **(Răscoala, Blestemul pămîntului, blestemul iubirii).** Am avut însă și destule ecranizări slabe (dintre ultimele, **Dumbrava minunată)** și în genere, transpunerile după Sadoveanu. Ca de altfel nu puține din filmele inspirate de scenarii originale, majoritatea ecranizărilor noastre aparțin realizărilor mediocre.

Pe Victor Iliu și pe Liviu Ciulei îi fascina opera și «vocea» lui Slavici sau a lui Rebreanu. Azi avem mai multe abordări parțiale ale operelor literare. Chiar filme ce preiau integral trame ori majoritatea eroilor din cărțile respective se opresc la fapte, acțiuni, situații. Ele amintesc prea puțin de concepția originară și originală a clasicilor, de problematica lor specifică și de particularitățile estetice ale cărților (atmosferă, timbru).

Apariția ecranizărilor pare a asculta nu atît de legea cererii formulate de exigențele culturii și ale publicului elevat, cît a ofertei (pe care o fac regizorii și ecranizatorii). Și, ciudat, opțiunea pentru o operă clasică sau alta nu a reflectat prea adesea nici înrudiri spirituale, nici afinități elective.

Cîteva cuvinte despre pasărea și mai rară a transpunerilor libere, în care textul inițial e un punct de pornire, o parte a unui tablou mai larg și a unui discurs moral, eventual mai cuprinzător. Un asemenea film mi s-a părut a fi **Înainte de tăcere,** în care Alexa Visarion propunea o lectură, o reinterpretare critică a operei, o reevaluare a structurilor ei narative și totodată — prin schimbările de accent de la relatare la introspecție, de la trăire la stare, de la elemente de succesiune la simultaneitate — recrearea, în limbaj cinematografic a dimensiunilor ei morale și estetice.

Între musical și film poetic, aura de înțelepciune a micului prinț

3. A indica titluri nu este, poate, lucrul cel mai profitabil. Deși, să zicem: «Ciocoii vechi și noi» ori «Vlaicu Vodă» ori romanele Hortensiei Papadat Bengescu, ori ultimele cărți ale lui Marin Preda, Petre Sălcudeanu, Augustin Buzura, D.R. Popescu, Dinu Săraru. Mai important mi se pare că tezaurul nostru literar este generos, că lira scriitorilor conține multe coarde diferite, apte să consoneze cu cele mai diverse vocații cinematografice. Numai vocații să fie!

...din punctul de vedere al producătorului

Dumitru Solomon:
«E trist cînd filmul consumă doar carnea și nimic din sufletul operei ecranizate»

1.2. Ieșind în lume cu cîteva mii de ani după celelalte arte, filmul s-a cam înfruptat din ființa acestora. Canibalismul nu i s-a iertat niciodată, cu atît mai puțin azi, în condițiile adîncirii stării de rivalitate, iar victima care protestează cel mai vehement, cerînd să i se facă dreptate, este literatura. Normal, căci literatura a oferit partea cea mai consistentă a festinului estetic al acestui copil teribil (și, după unii, ilegitim) al muzelor. Ecranizarea, zic literații, constituie, dacă nu un act de canibalism, cel puțin unul de piraterie, opera literară fiind pur și simplu răpită din mediul ei firesc, transplantată (artificial) în alt mediu și, implicit sau explicit, schilodită. Literații au dreptate, teoretic și practic: un fapt artistic nu se poate transcrie dintr-un limbaj într-altul, fără să se piardă ceva, ceva esențial, o parte din semnificație, ca și în procesul traducerii. «Dintr-o limbă într-alta — scrie Henri Wald în articolul «**Traducti-**

→

bilitatea în aceeași limbă» din revista «Teatrul» nr. 6/1981 — nu trece întreaga semnificație, ci doar elementul ei denotativ. Conotația semnificației este inevitabil sacrificată prin traducere». Este exact ceea ce se întîmplă cu trecerea operei literare în film: se pierde elementul conotativ. Exemplele — toate — sînt probe în procesul literaturii intentat filmului. Există însă și punctul de vedere al profitorului, al cinematografului-canibal. Fără literatură, filmul își poate fi suficient sieși prin ridicarea în imagine a semnificațiilor directe ale realității, dar e lipsit de substanța filosofică și psihologică, de acea alcătuire temeinică și sensibilă a lumii pe care o propune opera literară. Filmînd gesturi și cuvinte, arătăm de fapt subgesturi și subcuvinte, adică sensuri. De la literatură la film se schimbă semnificantul, nu însă — în totalitate — semnificațiile. De acestea filmul are nevoie ca de aer.

În ceea ce privește cinematografia românească, mă îndoiesc sincer că ea ar fi fost ceea ce este și cum este fără ecranizările, mai bune sau mai puțin bune, după Rebreanu și Agârbiceanu, după Caragiale și Sadoveanu, după Camil Petrescu și Sebastian, pentru a nu mai vorbi de literatura contemporană. Se întîmplă însă ca nu întotdeauna autorii și operele literare să întîlnească regizorii cei mai potriviți (potriviți nu în sensul neapărat valoric, dar și în acela al afinității). Se întîmplă deci, ca un regizor să țină cu tot dinadinsul la ecranizarea unei opere literare numai fiindcă această operă este **bună** sau fiindcă autorul ei este un scriitor mare sau la modă, și nu fiindcă el, regizorul, ar avea ceva **al său** de comunicat prin ecranizare. Dacă ecranizările bune sînt trădări, uneori mari trădări (exemplul care mă obsedează este «Ghepardul», operă unică a literaturii europene, devenită, prin ecranizarea ei de către un mare regizor, Visconti, un film remarcabil dar nu unic în cinematografia europeană) — ecranizările confecționate, în absența afinităților, sînt inutilități costisitoare. Așa cum nu este o simplă ilustrare a vieții, filmul nu poate fi o simplă ilustrare a literaturii.

Eram convins, într-o vreme, de incapacitatea structurală a filmului de a-și apropia literatura dramatică, cauza fiind, în ciuda înrudirilor aparente, deosebirile adînci, incompatibilitățile chiar dintre teatru și cinema, căci convenția teatrală este, se pare, inamicul principal al autenticului cinematografic. Ecranizările shakespearene datorate lui Orson Welles, Laurence Olivier, Zeffirelli, cele cehoviene ale fraților Mihalkov, tragediile antice în viziunea cinematografică a lui Cacoyannis mi-au clătinat această convingere. Literatura dramatică este aptă pentru film, chiar dacă în mai mică măsură decît proza. Nu există operă literară care să nu poată fi transpusă cinematografic, dar operația presupune consubstanțialitate, asociere și interfuncționalitate, a sensurilor și mesajelor. Ilustrările nu sînt bune decît pentru elevii comozi, care preferă să **vadă**, timp de o oră și jumătate, o carte din bibliografia școlară obligatorie. Ecranizarea presupune nu numai echivalarea cinematografică a unor imagini literare, dar și însușirea spiritului (în sensul platonian) al operei literare, așa cum canibalii cei adevărați mîncîndu-și semenii, aspirau la însușirea calităților sufletești ale celor devorați. E trist cînd filmul consumă doar carnea și nimic din sufletul operei ecranizate.

3. Nuvelele fantastice ale lui Caragiale; «Ciocoii vechi și noi»; «Locul unde nu s-a întîmplat nimic», «Haia Sanis» și «Păcat boieresc»; «Patul lui Procust», «Jocul ielelor» și «Danton»; «Craii de Curtea Veche»; «Cel mai iubit dintre pămînteni»; literatura lui Mazilu.

...din punctul de vedere al regizorului

Ion Popescu Gopo: «Interpretez, nu ilustrez»

1.2.3. **Adam și Eva**

La început au fost faptele. Faptele erau povestite de profesioniști-amatori. Profesioniștii-amatori erau suspectați și ascultătorii le urmăreau cu multă atenție expresiile, fascinați sau neîncrezători. Era un spectacol.

Poveștile își aveau locul în povestitori și se transmiteau din tată-n fiu, pînă au coborît pictografic, ideografic pe piatră, pe papirus, transformîndu-se pînă la urmă în cuvinte lipite cu cerneală pe hîrtie.

Cineva taie cuvintele în litere mobile și mărunte, le tipărește, le îm-

între scenă și platou

Alexandru Tatos

Teatrul și poezia, filmul și realitatea

— Ce ne puteți spune din punctul de vedere al regizorului care se împarte între teatru și film, despre aceste două arte apropiate și totuși atît de deosebite?

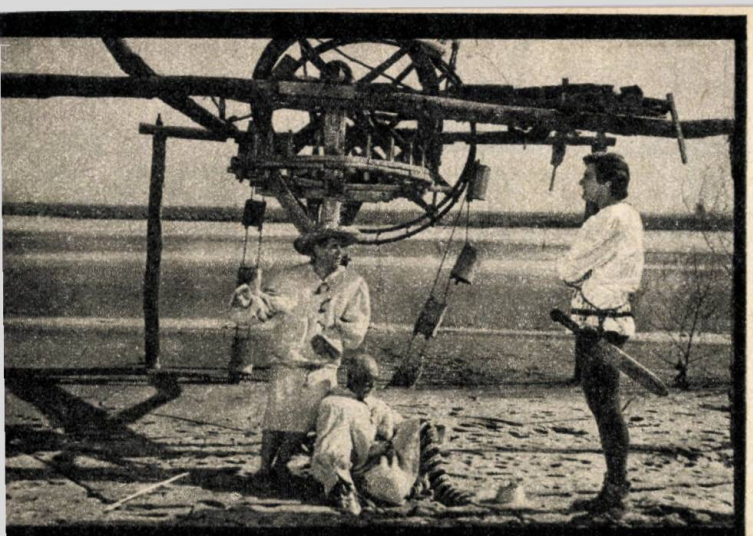
— Sînt două limbi diferite, diferența dintre ele e ca cea dintre poezie și proză. Pentru mine, teatrul rămîne poezia, o artă de convenție, de sugestie, de metaforă. Filmul — și mai ales la noi în actualul moment de evoluție — e strict realist. Diferențele rămîn în adîncime, țin de esență, fiindcă, la un anumit nivel, și cinematograful operează cu sugestia — poate chiar ar trebui mai mult în acest sens. Teatrul rămîne o artă pentru un cerc mai restrîns — poate exagerat spus de «inițiați» — în timp ce cinematograful este o artă industrială.

— Ce trebuie să știe un regizor de teatru atunci cînd începe să facă film?

— Că se exprimă într-un limbaj cu totul nou și că foarte puțin din bagajul de experiență teatrală îl va ajuta. Iar dacă rămîne închistat în convențiile și concepțiile formulate odată pentru o artă, acestea îl vor împiedica.

— Ce v-a determinat să deveniți și regizor de film?

— Pînă la un moment dat în teatru m-a captivat ideea că trebuie să inventez totul — și ceilalți colaboratori inventează, creează, dar ei se subsumează concepției regizorale; — ca într-un laborator se născea pe scenă sugestia, metafora... Apoi teatrul îți oferă privilegiul de a lucra pe texte cu adevărat mari. Treptat însă am descoperit realitatea cinematografului — și odată cu ea, cu alți ochi, realitatea propriu-zisă. A început să mă pasioneze să reconstitui viața, să o recreez mereu, cu alte mijloace. Mai sînt și alte motive ale atracției cinematografice: odată



El ingenioso hidalgo Ion Popescu-Gopo — sau *Harap Alb* în versiune cinematografică

pachetează în cărți și le răspîndește prin casele cititorilor. Cuvintele mumificate în tipar dorm somnul veșnic, dar învie miraculos oferindu-se mereu proaspete cititorului solitar. **Nu mai este un spectacol, e literatură.**

Căutînd să fotografieze copitele unui cal, Marey descoperă imaginea instantanee. Așezîndu-se instantaneele unul după altul — întocmai ca literele — se nasc imagini mobile, pe care le poți vedea cu ochii deschiși pe întuneric. **Este un spectacol.**

Am văzut cum intră un tren în gară, am văzut cum ies muncitorii dintr-o fabrică și nerăbdători am zis: «Noi vrem povești». Probabil că atunci cinematograful a zis: **«literaturo, te ecranizez».**

Păcatul

Se pare că prima tentativă de ecranizare a făcut-o chiar literatura: **El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha** citește cîteva romane și fascinat se hotărăște să le transpună în viață, el asumîndu-și rolul principal. (Cutremurătoare sînt și astăzi unele tentative ce se văd pe ruloul de celuloid). Se pare că realismul minuțios al lui Dikens a fost pasiunea lui Griffith și poate este un exemplu de scriitor și cineast ce își pot da mîna fără reproșuri. Cineva spunea că în orice ecranizare există trădare...

Cinematograful nu este o artă pură» ca proza, poezia... el este o artă colectivă. Ca și într-o orchestră simfonică unde fiecare instrumentist își are stima lui și aude mai tare pe colegul de alături și nu percepe sonoritatea ansamblului, ca dirijorul, aproape tot așa se descompune partitura «compozitorului» în compartimente ale componenților echipei de filmare. Regizorul acestei «orchestre cinematografice», ținînd seama de tot specificul tehnico-industrial, nu poate «auzi» nici un acord al ansamblului decît în ultima zi a realizării filmului, atunci cînd el este gata.

Dar trădarea? Trădarea literaturii în film se face conștient sau inconștient, de cele mai multe ori din prea multă admirație pentru literatură...

Ecranizarea se poate face ilustrînd literatura, iar trădarea se face încercînd să fii fidel literei și într-o secundă trebuie să arăți o lume, o ambianță pe care o ai descrisă pe mai multe pagini, trebuie să tai, să concentrezi și nu odată să tai ce nu trebuie. Se mai poate ecraniza **adaptînd, modernizînd** și deci să modifici pe ici pe colo, prin părțile esențiale, fără să se schimbe nimic. Se mai poate ecraniza prin **interpretarea** subiectului, prin investigație, căutînd sensuri ascunse, tălmăcind scrisul autorului sau se mai poate face o lucrare cu totul nouă, care să se inspire din literatura cunoscută. În toate cazurile, literatura este trădată, nu am spus însă niciodată că trădarea este în dezavantajul operei literare, ci prin trădare trebuie să înțelegem și adevărata valorificare a unei literaturi ecranizate. **Deci, trădarea e fertilă.**

Izgonirea din rai

Se spune că oricît s-ar strădui cineva să strice o operă literară ecranizînd-o, dacă într-adevăr este o operă adevărată, nu poate decît să se autodistrugă. Există, oare, realizatori care ar dori să distrugă o literatură bună? Cred că nimeni nu vrea, dar de multe ori reușește. Cine are îndrăzneala să scrie pe genericul filmului său titlul original al operei ecranizate trebuie să fie conștient de marea responsabilitate și socoteala pe care trebuie s-o dea publicului.

→

---

urnat, filmul rămîne așa cum l-ai icut. Peste ani îl poți viziona nealrat. Spectacolul de teatru, adeea, în loc să se îmbogățească de o seară la alta, se întîmplă să se egradeze. Din păcate, unele specicole montate în provincie au și o viață» foarte scurtă. Dacă mai aaugi și regretul de a nu putea avea trupă constantă cu care să te udezi... Cînd ai terminat un film, orgoliul artistic că ai lăsat ceva oncret, durabil, poate nu numai entru cîțiva ani.

— Ați lucrat frecvent, ca regizor de teatru, dar și ca regizor e film, cu dramaturgul, cu proatorul și cu scenaristul D.R. Popescu.

— Da, într-adevăr, proiectele mele au legat de opera lui D.R. Popes- iar în film și în viitor ele sînt leate tot de același autor. D.R. Poescu are un realism cu totul aparte care mă stimulează să-l investighez pentru că îl simt foarte aproape de mine.

— În discuțiile purtate cu oamenii de teatru și film am primit răspunsuri diferite: pentru unii mai emoționant e teatrul, pentru alții, cinematograful. Dar pentru dv.?

— Cu adevărat emoționantă e opera de artă. Totuși, cred că deocamdată mai multe potențe are teatrul: să nu uităm că vine cu două milenii de istorie...

— E adevărat, dar «tînărul cinematograf» a știut în cei numai 85 de ani să parcurgă în galop aproape toate etapele.

— Să nu uităm că a venit pe terenul arat și semănat de toate celelalte arte și a știut să ia de la toate.

— Ați vrea, în virtutea experienței dv., să conturați puțin raporturile regizorului de teatru față de text și ale regizorului de film față de scenariu?

— În teatru, poți să dai textului interpretări noi, personale — de fapt, asta și urmărești — în funcție de momentul istoric, filozofic, de concepția ta, de fondul tău aperceptiv. Dar numai atît: **lecturi noi.** Scenariul de film **cere ca regizorul să creeze o lume;** scenariul e doar o premisă care îl ține mai puțin în chingi decît textul în teatru. În cinematograf, în ciuda aparențelor că este o artă colectivă, amprenta lăsată de regizor e mai personală, mai completă. De aceea, poate, regizorii sînt numiți și «autori». În teatru, «autorul» rămîne semnatarul textului și, să nu uităm, teatrul e destinat și lecturii, în timp ce scenariul încă nu.

Convorbire consemnată de
Marina CONSTANTINESCU

Și totuși, ecranizări se fac în ultima vreme foarte multe și par foarte cerute... la televizor. Se constată o mare apetență pentru ecranizări... în fragmente. Azi o felie literară, mîine altă felie literară... Cinematograful, la braț cu literatura, coboară în cutia cu ecran mic, se amestecă cu imaginea magnetică, nu mai sînt mofturoși, au renunțat la detaliu finisat, neglijează decorul, fac de dragul dimensiunii încadraturi filatelice de dimensiunea casetelor și subiectul este simplu, simplificat, fără vorbe multe, ușor de citit. În unele colțuri ale lumii, sălile de cinema s-au golit, marele film s-a autoizgonit în cutia de televizor, printre diverse.

Purgatoriul

Swift zicea că satira este un fel de oglindă unde vedem chipurile tuturor în afară de ale noastre. Eu am o astfel de oglindă și mă distrez cu ea de dimineață pînă seara, dar oricît trag cu coada ochiului, nu mă văd deloc. M-am căutat în oglinzile altora și m-am găsit, în unele, ocupînd chiar toată suprafața. M-am văzut chiar cu paiul în ochi, m-am văzut vulpe, m-am văzut dus de nas... n-am crezut niciodată să găsesc atîta umor la colegi. Dacă este să fac mărturisiri, este adevărat, am încercat să fac ecranizări, îmi place enorm Creangă, am vrut să-l **ilustrez** și l-aș fi **ilustrat** dacă l-aș fi citit numai o singură dată, în copilărie. Cum aș fi putut să ilustrez «Harap alb» cînd însuși titlul este o șaradă? Harap Alb, Negru Alb, n-am ilustrat, am interpretat și am făcut filmul **De-aș fi Harap Alb**. Am vrut să fac Faust dar prea mi-am băgat nasul în toate variantele și l-am modernizat în **Faust XX**. Dacă am făcut bine încă nu știu, dar **De-aș fi Harap Alb** mi-a adus premiul pentru cea mai bună regie la Mamaia, **Faust XX** — Asteroidul de aur la festivalul de la Triest, am prins curaj, am făcut **Povestea dragostei** după «Povestea porcului», termin acum al optulea lung metraj, **Maria Mirabela**, tot după gîndurile lui Creangă. E bine? Fac bine ce fac? Mă frămînt mereu, sfaturi dacă vreți, mai am.

Adrian Petringenaru:
«Literatura rămîne o sursă inepuizabilă pentru cinema»

1.2. Cred că în domeniul raporturilor literatură-film nici un fel de prejudecăți nu au justificare. Dincolo de fluxul general, de influențele și stimulările pe ansamblu, care de altfel nu se exercită în sens unic, există o mare varietate de raporturi viabile, încă puțin exploatate. Ne-o arată și practica mondială și propria experiență. O proză de referință cum este «Desfășurarea» a dat naștere încă cu ani în urmă unui film care rezistă timpului; la rîndul său, un scenariu de serial **(Un august în flăcări)** a constituit punctul de plecare pentru un ciclu epic de amploare lui «Incognito»; un film ca **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu** s-a întruchipat polemic, prin ricoșeu la sursele literare și nu prin aliere la acestea; pentru cîteva filme, opera literară a reprezentat doar ideea generatoare sau pretextul, existînd și cazuri unde scenarii care nu și-au găsit producătorul s-au transformat în romane bine primite de cititori și de critică. Șirul exemplelor ar putea fi foarte lung.

Eu însumi sînt la al treilea film desprins din creația unor scriitori contemporani, colaborînd cu fiecare dintre ei în modalități diferite, optînd pentru un grad sau altul de restructurare cinematografică, dar aparținîndu-mi de fiecare dată inițiativa solicitării lor ca scenariști pentru cărți a căror transpunere pe ecran nu fusese avută în vedere de autori sau producători. Minusuri au existat, știu bine, și din partea mea și din partea lor și din partea producătorilor. Dar cred la fel ca la început în valabilitatea fiecăreia dintre aceste experiențe, ca și în cîștigul reprezentat de molipsirea cinematografică a scriitorilor care au făcut primul pas pe ecran alături de mine.

După romanul omonim al lui Eugen Barbu, filmul lui Adrian Petringenaru, *Tatăl risipitor* (cu Marga Barbu

Arta cuvîntului nu este chiar atît de departe de cea a imaginii în mișcare — cum se simplifică de unii militanți ai «specificului», care își întrețin apetitul intelectual numai din orele petrecute în fața micului și marelui ecran. Investigațiile sufletești pe care le întreprinde literatura, zonele umane pe care le pune în lumină, atmosfera pe care o sugerează, acțiuni, situații, caractere, conflicte, destine, elemente de dialog, toate acestea sînt temeiuri de neprețuit pentru film. Structura lor este însă cu totul alta în carte. Simpla deplasare a unui număr de pagini literare între coperțile unui scenariu nu este posibilă, din păcate, oricît de frumoasă și importantă ar fi opera, oricît de valoros ar fi scriitorul.

3. Dacă vor exista condițiile de producție indispensabile, ată trei cărți care oferă tot ceea ce este necesar pentru realizarea unor filme istorice pe care aș vrea să le realizez. «Turmele» de Eusebiu Camilar, «Cu paloșul» (serial) de Radu Rosetti, «Prin Vama Cucului» (Badea Cîrțan) de Octavian Metea. Voi cita din nou propunerea de serial asupra căreia am discutat cu Marin Preda după apariția romanului **«Cel mai iubit dintre pămînteni»** și se părea că îl mai putea face. În ceea ce mă privește, sînt la fel de convins că ar trebui.

Ancheta «De la carte la ecran» este realizată de **Dana DUMA**

a 7-a și

celelalte arte

Starea de grație

«Artele tind, dacă nu să se înlocuiască unele pe altele, măcar să-și împrumute reciproc forțe noi»
Baudelaire

Cinema

Spunea odată Baudelaire, referindu-se la starea spirituală a secolului 19, că artele tind «dacă nu să se înlocuiască unele pe altele, măcar să-și împrumute reciproc forțe noi». Admițind că tendința remarcată de poet este, într-adevăr, caracteristică pentru artele timpurilor moderne, iată un argument în plus la teza că cinematograful este o artă!

Lăsînd gluma la o parte, nu mă pot împiedica să constat că afirmația mai sus citată este perfect valabilă și pentru secolul 20, și pentru acea artă apărută în zorile sale: cinematograful. Nou născut s-a pus repede pe picioare și a învățat și mai repede să se dezvolte apropriindu-și din dreapta și din stînga idei, principii, formule, termeni. De la literatură, muzică și teatru, de la artele plastice, arhitectură și dans. Dar despre această asimilare, despre caracterul sincretic al cinematografului s-a scris destul de mult pînă acum...

Îndatorată din greu față de celelalte șase, cea de a șaptea s-a revanșat în două chipuri: întîi popularizîndu-le, iar mai apoi influențîndu-le la rîndul său. Și nu știu cum s-ar putea numi mai bine, și de preferință cu un cuvînt ce n-a apucat să se demonetizeze, neprețuitul, incomensurabilul serviciu pe care cinematograful l-a făcut și-l face artelor: difuzare, diseminare, propagare... oricum, un lucru este cert: mai bun mijloc de a face cunoscute marile performanțe artistice din toate domeniile nu există, cel puțin pînă la ora asta (la televiziune lucrurile sînt mai complicate...). Marele zid chinezesc și muzeul Topkapi, Venus din Milo, și Living Theatre, mobila flamandă și soarele din pînzele lui Van Gogh, dar și arcușul lui Menuhin, Sarah Bernhardt mișcîndu-se pe scenă, universul Aliciei Alonso sau talentul dramatic al lui Fiodor Șaliapin (da, da, cel dramatic!) — nu pot fi admirate cu una cu două sau unele din ele n-ar mai putea fi cunoscute de fel dacă n-ar exista cinematograful, cel documentar — desigur, dar și cel de ficțiune, care adaptează cărți sau piese de teatru sau opere muzicale, cel care folosește monumente sau picturi sau sculpturi celebre drept decor ori chiar ca prezență funcțională în acțiune.

Un cineast care nu «adaptează» poezie, el face poezie: Bo Widenberg *(Elvira Madigan)*

Influențarea celorlalte arte de către mezina lor a început ceva mai tîrziu, cam prin anii '20 și s-a intensificat considerabil după al doilea război mondial. Hiba este că despre această chestiune se vorbește foarte puțin, cei influențați devenind mai toți deosebit de reticenți cînd e vorba de recunoscut «cît» și «cum». În asemenea situație, a ataca problema înseamnă a te hazarda pe terenul minat al orgoliilor artistice, ceea ce, fără un echipament de protecție adecvat — sub forma unei analize la obiect pe stilul scriitorului, pictorului sau compozitorului împricinat — nu trebuie nici măcar închipuit. Mare lucru în direcția asta nu s-a făcut, nemărturisita sau (pentru unii) stin-

jenitoarea influență a cinematografului asupra creatorilor din alte branșe rămînind un teren așa cum ziceam periculos (dar cu atît mai atractiv de studiat).

Cinematograf în stare pură

Oricum, mai mult sau mai puțin cunoscute ori recunoscute, împrumuturile și influențele, serviciile reciproce între arte sînt un lucru obișnuit. Există însă niște momente foarte rare, cînd între cinematograf și celelalte se produce, la o mare tensiune creatoare, o osmoză perfectă din care nimeni nu mai iese dator nimănui. Din întîlnir

Zorile în decor crepuscular viscontian *(Moarte la Veneția,* **după Thomas Mann)**

de acest grad se naște o expresie artistică superioară, în care ingredientele și sursa acestora cu greu mai pot fi identificate. Asemenea clipe sînt numite de unii «cinematograf pur». Eu le spun «momente de grație».

O regulă există și aici: autorii lor sînt cineaștii, iar nu pictorii, scriitorii, muzicienii, care se apucă să facă filme. (Poate că tocmai de asta și sînt socotite drept cinema pur și nu altceva). La această regulă cunosc două mari excepții: un arhitect — om de teatru care se numește Ciulei și un scriitor numit Malraux. Dacă virtuțile deosebite ale unor momente din **Pădurea spînzuraților** au fost îndelung cercetate și explicate (genericul cu figura soldatului anonim ce se întoarce spre spectatori în timp ce mărșăluiește prin praf; discuția din caleașcă reflectată în cristalul portierei — ca să amintesc doar cazurile de osmoză cu universul artelor plastice), în schimb despre **Speranța** — turnat în Spania, cu oameni de acolo, în cadrul real al vieții lor din vremea războiului civil — se știe foarte puțin. Cine a văzut însă acest film de expresie simplă și necăutată, aidoma cu stilul cunoscutei cărți, a asistat la un excepțional moment, în care prin mijloace cinematografice este egalată forța de sugestie a textului. Secvența salvării piloților căzuți cu avionul în munte, coborîrea lor pe brațe, apoi pe tărgi purtate pe umeri, printre albele stînci, într-o lentă procesiune la care se adaugă mereu alți oameni, nu este o simplă comparație cu firicelul de apă țîșnit din pămînt, care se strecoară cu greu printre pietre, și tot mai ușor, pe măsură ce alte firicele de apă i se alătură și pîrîiașului alte pîraie etc. Dar tocmai prin această asociere la îndemîna oricărui spectator, tîlcurile imaginilor sînt puse în lumină: forța brațelor unite, atragerea spre cauză, apoi exemplul sacrificiului, transformarea înfrîngerii în victorie. Îndrăznesc chiar să spun că secvența respectivă întrece în impact fragmentul literar corespunzător, pentru simplul motiv că limbajul filmului este inteligibil și acolo unde «cîmpul alb, oile negre» este încă nepăscut.

Sporind a artei taină

Felul în care cinematograful a tratat marea literatură a fost socotit în bună măsură mai mult o maltratare, așa că să trecem la o artă cu care cea de-a 7-a este tot atît de familiară, dar de pe urma căreia nu s-a mai ales cu atîtea reproșuri: pictura. Nu voi da exemple de opere celebre comentate și făcute înțelese marelui public, chiar dacă există performanța atinsă de **Guernica,** unde lucrarea lui Picasso este filmată de Alain Resnais. Și nici măcar (dacă tot veni vorba de marele spaniol) de **Misterul Picasso** prin care Clouzot ne introducea în intimitatea actului creator. Aparatul de filmat era așezat îndărătul șevaletului, transparent, pictorul lucra cu niște vopsele speciale ce treceau pe partea cealaltă a hîrtiei, așa că nu peste umărul lui Picasso, ci din spatele aparatului, publicul asista la «facerea» Corridei, trăia clipa de grație a Creației. Miracol ce se repetă la fiecare proiecție, miracol repetabil la infinit, pentru alți și alți spectatori, chiar dacă Artistul a trecut demult în neființă. În esență însă, acest film nu reprezintă decît limita maximă de stoarcere a posibilităților tehnicii cinematografice în folosul unei alte arte. Întîlnirile fericite de care vorbeam mai înainte sînt altele, destule în ce privește pictura. Totuși, pentru simetrie, tot două exemple.

Primul este în parte datorat hazardului, mai precis condițiilor de filmare la **Lumina palidă a durerii.** Obligat de dimensiunile locului să folosească un anumit obiectiv, operatorul realizează o imagine în care profunzimea cîmpului nu există, perspectiva e turtită, astfel că malul în pantă al pîrîului arată ca un perete vertical. Pe el, regizorul plasează ici-colo doi țărani, trei țărani, un copac, un tufiș — și toți stau cuminți ca la fotograf, cu expresii și frunze încremenite ca într-o pictură naivă, formînd astfel exact decorul firesc pentru o snoavă populară în care două bătrîne se dușmănesc fiindcă una din ele nu mai vrea să plece pe lumea cealaltă. Dacă aici e vorba de rezolvarea fericită, nebănuit de fericită a unei situații impuse, soluție oferită regizorului Iulian Mihu de cultura sa, în al doilea exemplu întîmplarea nu mai joacă nici un rol. Totul a fost îndelung meditat și premeditat. Dar factorul comun este cultura.

Vară, plajă, mare. Stîlpii subțiri ai umbrarelor împart ecranul în trei secțiuni verticale, în maniera unui triptic. În acest cadru inuzitat, pe fundalul benzilor succesiv-orizontale de nisip, mare, cer, se desfășoară o bună parte din film. Și pentru că este film, se poate circula dintr-un voleu al tripticului în celălalt. Dar cît și cum? Niciodată un personaj nu străbate mai mult de două voleuri, în timp ce al treilea este ocupat de alt personaj (și asta în timp ce apariții anonime de pe plajă traversează cu dezinvoltură intreg acest cadru secționat). Aici găsesc eu unul din tîlcurile ideii lui Visconti — căci despre un film al lui este vorba — de a implînta în ecranul cinematografic un cadru fix al picturii vechi: așa cum între voleurile aceluiași triptic nu există posibilitate de comunicare, deși spațiile lor sînt adiacente, la fel de izolate vor rămîne și aceste personaje, ce fac parte din aceeași lume, dar sînt spiritualmente atît de diferite.

Triptic viscontian

Să nu ne lăsăm deci amăgiți de mișcare și să privim mai atenți ce

se întîmplă într-un cadru: nevîrstnicul Tadzic se zbenguie, sau stă, sau aleargă în apă; Eschenbach privește, ori își face planuri, ori suferă. Aparent deci, personajele nu fac nimic, ele sînt într-o stare «staționară» precum figurile prinse de vechii maeștri în tripticuri. Momente din acestea sînt multe și par identice, dînd o vagă senzație de repetiție. Dar din acumularea lor se creează pe nesimțite o progresie: în acel perimetru fix, personajul principal, torturat de fantasme și de spaime, ros de boală, atinge sub ochii noștri capătul de jos al povîrnișului, unde îl așteaptă moartea. Moartea pe aceeași plajă însorită din Veneția, care acum — cînd cadrul imaginii a scăpat brusc de constrîngerea produsă de liniile verticale ale tripticului — pare alta, a devenit un spațiu larg și liber așa cum și-l dorește orice sete de viață. Acest film folosește deci o schemă extrem de pretențioasă în rigurozitatea ei, drept cadru plastic — sursă de dramatism — formă de limbaj și reușește să atingă, în pasaje de tipul celor evocate, starea de grație. Aceea în care forța de expresie a cadrului cinematografic se ridică la cote nebănuite, producînd în spectator o voluptate spirituală greu, dacă nu imposibil, de egalat.

Cu arta sunetelor asemenea întîlniri fericite au fost mai greu de provocat, încercările de împăcare a ochiului cu urechea — numeroase și pornite toate cu cele mai bune intenții — nedînd rezultatele așteptate. Cea mai pretențioasă din aceste tentative aparține unuia care a încercat de toate, crezînd că îi stă în putință orice: Walt Disney. Filmul se numește **Fantasia** și cuprinde posibile formule de vizualizare a muzicii lui Bach, Beethoven, Mussorgski, Ceaikovski, Ponchielli, Dukas, Stravinsky. Posibile dar nu și satisfăcătoare, singura care se detașează fiind versiunea în forme abstracte la Toccata și Fuga în Si minor. Dar Disney nu făcea altceva decît să folosească experimentele lui Oskar Fischinger datînd din anii '30 — inspirate de forma grafică a vibrațiilor produse de diferite instrumente muzicale! Așa stînd lucrurile, este firesc să placă și să nu se uite o secvență incitantă ca aceea a compunerii valsului «Povestiri din pădurea vieneză», dintr-un film în care Duvivier, unul din cei mai onorabili meșteșugari ai cinematografului mondial, «brodea» suita de zgomote din natură ce îl inspiraseră pe Johann Strauss. Tac-tactac, tac-tactac, făceau copitele iepei Daisy, cip-cip «intra» oportun păsăruica din copac, haide, Daisy! mormăia birjarul șugubăț, iar compozitorul, cuprins de euforie creatoare, găsea «la fix» și textul potrivit! Nimic de zis, această secvență din **Valsul nemuritor** este plăcută și văzului și auzului, e antrenantă prin ritmul ei, dar ea reprezintă o limită de care nu numai că nu s-a trecut, dar care — din păcate — nici măcar nu s-a mai atins. Acestui «model» fabricat la Hollywood între cele două războaie i s-a dat abia într-un tîrziu o replică. O replică în înțelesul de răspuns, nu în înțelesul de imitație.

Tăcerea ca început de muzică

Filmul **Mahler,** despre al cărui regizor spărgător de șabloane am mai scris (Ken Russell), conține și el o secvență «compozitorul compunînd». Numai că aici toate sînt invers decît ne-au obișnuit biografiile cinematografico-muzicale: artistul nu se inspiră din sunetele lumii înconjurătoare, el vrea liniște totală; muzicianul nu are o drăguță, el este deja căsătorit; el nu-și menajează soția, ci o trimite să facă să tacă natura — căci altfel el nu poate crea. Și acum iată replica la clasici: muzica se aude triumfătoare imediat ce devotata Alma începe să alerge de colo-colo, într-un însorit peisaj montan fremătînd de zgomote, pe care ea încearcă să le înăbușe. Scoate tălăngile de la gîtul vacilor ce pasc pe tăpșan — și acestea nu se mai aud, imobilizează clopotul din clopotniță — și nici acesta nu se mai aude; convinge orchestra satului să tacă iar pe săteni să danseze pe muteșe... Cu alte cuvinte, în loc să imagineze și să cumuleze posibile surse de inspirație muzicală care să propulseze așa-zisul «moment de creație» din film, Ken Russell procedează exact invers, alegînd o partitură din care sunetele dispar treptat, iar spectatorul recunoaște vizual sursele de muzică exact în clipa în care ele sînt reduse la tăcere!

Cunoașteți **Pas de deux,** filmul lui McLaren? În alb-negru, evoluțiile unui cuplu de balerini sînt descompuse, în așa fel încît o simplă legănare a brațului descrie pe ecran un evantai, o răsucire închipuie un fel de ciudată floare. Treptat, ochiul nici nu mai urmărește trupurile dansatorilor ci numai liniile mișcării lor, care descompunîndu-se, dau naștere unei serii de motive geometrice ornamentale. Recunoaștem printre aceste «desene» **modele românești:** de pe stîlpii pridvoarelor, de pe covoare, apărute acolo fără ca regizorul să fie conștient de aceasta, iscate din jocul unor linii curbe și linii drepte. Dar filmul **Pas de deux** nu a fost creat pe o melodie dinainte aleasă. Dansatorilor li s-a indicat un anume ritm, iar ei au fost filmați fără sunet. Încheindu-și lucrul la imagine, McLaren a început să caute muzica potrivită. A adunat vreo 200 de discuri și a început să asculte. S-a oprit la o **doină românească** înregistrată pe un vechi disc Marconi, singurul veșmînt sonor pe care l-a considerat potrivit formelor și figurilor imaginate dintr-un simplu ritm... Pare de domeniul miraculoasului și totuși nu e. Limba devine însă deodată să-

«Eu cu lumina mea sporesc a lumii taină» (Irina Petrescu în *Dincolo de pod* de Mircea Veroiu)

racă și e greu să-ți găsești cuvintele ca să spui că se poate, iată că se poate ca unui model vizual ce vine dintr-o matrice anume, un cineast aflat în alt capăt de lume să îi aleagă drept pereche sonoră un model melodic ce descinde din chiar aceeași matrice! Sublimă — această clipă în care, prin forța talentului, un cineast ajunge la adevărurile inițiale. Nu, această fericire supremă nu este un privilegiu, cum s-a spus, al poeților.

Marele Adevăr poate fi aflat de orice creator de artă, cu condiția ca el, artistul, să fie unul adevărat.

Aura PURAN

Dialoguri cu „convertiții“ și „convertibilii“ spre cinema

Cătălina Buzoianu:

«Sînt circumspectă. Dar voi rezista tentației?»

«Teatralitatea» unui personaj în cea mai bună formă cinematografică: Katharine Hepburn în *Nebuna din Chaillot*

— În foarte multe din comentariile spectacolelor tale se fac referiri la prezența, în ele, a unor elemente cinematografice. Care ar fi explicația?

— S-au făcut referiri mai ales la textul spectacolului, prelucrat de mine sub formă de scenariu personal sau la decupajul regizoral. Alteori, la prim-planul actorului (mult mai greu de realizat în teatru decît în film). În realitate, nu mi-am impus niciodată să folosesc anume modalități cinematografice. Cred că limbajul meu este exclusiv teatral.

— Asta nu exclude însă «citatul» intenționat...

— E adevărat, și el există în spectacolele mele! În **Adela,** după Brăileanu, foloseam dagherotipuri. Folosesc apoi documentarea cinematografică, pe care o convertesc teatral. Tot spectacolul cu «Să îmbrăcăm pe cei goi» de Pirandello a avut ca bază a mijloacelor de expresie melodrama cinematografică din anii 1905—1925, iar majoritatea textelor colate în prolog și antract erau extrase din romanul «Se turnează!» al aceluiași autor. Spectacolul era însă «teatral» la sînge. Scenariile după romane («Adela», «Istoria ieroglifică», «Maestrul și Margareta», «Niște țărani»), sînt, de asemenea, pur teatrale. Nu văd cum s-ar putea face film după ele — limbajul cinematografic este complet diferit. S-a afirmat, într-adevăr, că spectacolul «Niște țărani», după Dinu Săraru, ar avea o structură cinematografică, dar eu nu cred.

— Ca să nu mai existe controverse, de ce nu faci direct film?

— Mi s-a oferit posibilitatea, dar sînt circumspectă. Mi se pare că «nu știu meserie». De fapt, aș suferi complet dacă «m-aș retrage» pentru o vreme din teatru pentru a face film. Ar trebui să mă plictisesc întîi de scenă, ori asta nu s-a întîmplat încă. Ar însemna să consider că mi-am dat toată măsura pe scenă, ori eu cred că mai am de explorat în bogăția infinită de posibilități oferită de o scîndură «goală», fără tehnică și fără o industrie constituită. Cred că actul teatral (în afară de faptul că e primordial!) e mai direct, mai cinstit, în orice caz mai **viu.** Probabil însă că nu voi rezista tentației, pentru că am «sărit pîrleazul» pînă acum și la păpuși, și la operă. Dacă se va întîmpla, nu va fi pentru a mă dedica filmului, ci pentru a face încă o experiență, utilă profesiei teatrale, pe care nu o voi trăda niciodată.

— Ce subiecte te-ar tenta?

— Am vrut să fac un film după «Adela», am intuit posibilitatea unui scenariu după «Nu sînt turnul Eiffel» și «Interviu», laolaltă (nu l-am discutat cu Ecaterina Oproiu, care, probabil, s-ar fi opus), am pe masă început un scenariu după «Sărmanul Dionis» al lui Eminescu. Proiectele mele teatrale sînt însă foarte ambițioase și nu am timp nici măcar să termin cartea pe care am început s-o scriu încă din primăvară.

— Dar o formulă de «teatru în film» nu ți-ar fi mai comodă, mai apropiată?

— Cum a făcut Arianna Mnouchine în **Molière?** Era foarte bine. Nu mi s-a oferit posibilitatea. Nu mi-a dat nimeni peliculă pentru a face filme după «Să îmbrăcăm pe cei goi», după «Maestrul și Margareta». Ar fi fost foarte bine dacă spectacolele marilor noștri regizori, pe care nu le mai numesc aici, ar fi fost filmate de ei înșiși, așa cum Wajda a filmat «Clasa moartă» de Kantor. E reconfortant să știi că totul rămîne într-un muzeu al culturii țării tale. Decantarea valorii reale se face în timp și, din păcate, profesia mea este fulgurantă, ca «fumigeii primăvara»,

cum spune Shakespeare despre dragoste. Trăim ca efemeridele și nu lăsăm mare lucru după noi, de aceea totul poate fi contestat. Numele, fotografiile, puținele cuvinte scrise, au consistența unui castel de cenușă...

— Cum ar arăta un film semnat de Cătălina Buzoianu?

— Nu știu. Dar cred că dacă voi face film, nu voi pastișa mijloace cinematografice consacrate. Probabil că voi avea orgoliul de a defila cu propriul meu ornament teatral sau, cum se spune, «potențial de afișare», nu?

Alexa Visarion: «Cu Fellini e o altă poveste»

«Teatrul și filmul sînt tot un mod de-a ajunge la tine însuți» (*Înainte de tăcere* cu Ion Caramitru și Valeria Seciu)

— Se spune — și nu tocmai lipsit de rațiune — că teatrul și filmul sînt două lucruri complet diferite. Ca regizor care ai făcut și teatru, și film, unde crezi că sînt totuși punctele de contact?

— Pentru mine, ca regizor, nu există nici o diferență. Eu fac o distincție netă între regia de concepție și regia ca meserie, profesie. Or, această regie concepută, pe care încerc să o practic eu, presupune aceleași idei, aceleași obsesii și în teatru, și în film (amîndouă fiind, în fond, tot artă a spectacolului). E adevărat, modalitățile de expresie sînt diferite în teatru și în film, dar aceste modalități sînt doar uneltele mele, nu și argumentele. Acestea din urmă sînt primordiale și — repet — ele rămîn pentru mine aceleași în ambele cazuri.

— Deci n-aș risca prea mult afirmînd că teatrul pe care-l faci e «filmic»...

— Nu știu, nu mă interesează definițiile. Tot ce pot să-ți spun este că, într-adevăr, gîndesc teatrul în secvențe, de aici și sistemul de a face din fiecare piesă un decupaj regizoral. Acele idei predilecte obsesiei despre care vorbeam mi le caut în textul autorilor, le depistez, găsesc pînă la urmă în text propria mea viziune despre lume.

— De asta scenarizezi singur opere literare?

— Bineînțeles. A fost întîi Caragiale (**Înainte de tăcere**), apoi Sahia (**Înghițitorul de săbii**), urmează din nou Caragiale cu **Năpasta**...

— Una din «uneltele» despre care vorbeai — și care, întîmplător, e aceeași și în teatru și în film — este actorul. O întrebuințezi la fel?

— Dacă te referi la sistemul de lucru cu actorul, da. Pentru că pe mine — nici în teatru, nici în film — nu mă preocupă firescul interpretării, acel așa-zis «ca în viață». Eu vreau să descopăr și să arăt ceea ce viața ascunde de obicei, ceea ce oamenii refuză să vadă în viață, și în sensul acestui tip de realism îmi dirijez actorii. De aici și un anume mod al meu de a povesti, cu accentul pus pe momentele de criză, care relevă îndeobște tocmai aceste fețe nevăzute ale vieții. E logic, deci, să am același sistem de lucru cu actorii, căci ca să ajung să creez aceste momente, am nevoie de actori antrenați, foarte stăpîni pe arta lor, într-un cuvînt — de profesioniști.

— Și ce descoperi, care este «partea nevăzută a lunii»?

— Partea nevăzută a lunii. Pînă la urmă, și teatrul și cinematograful sînt tot un mod de a ajunge la tine însuți.

— Altceva. Se spune despre tine — cel puțin articolele tale, intervențiile tale publice (sau mai puțin publice) lasă să se înțeleagă acest lucru — că ai fi un regizor pe care nu-l interesează succesul de public. Asta în teatru. Dar în cinema?

— Și aici ar trebui să nuanțăm puțin lucrurile. Nu fac nimic «pentru public», în sensul că nu vreau să merg eu în întîmpinarea publicului, a gusturilor lui, ci încerc tot timpul să aleg și să-i propun eu temele de meditație capabile să-l intereseze. Dar, bineînțeles, că mă interesează dialogul cu publicul, și sigur că mă interesează, dacă în sală sînt 5 sau 500 de oameni. Însă nu-mi pot permite să fac concesii ca să fie notat undeva 500, în loc de 5.

— Ce crezi, Fellini, de pildă, face concesii?

— E altă discuție. Cu cît ești mai mare, ca creator, cu atît în tine obsesiile colective se sintetizează mai mult. Cu cît ești mai sus, cu atît trebuie să fii mai sensibil la tot ce te înconjoară.

— Și cum re-transmiți ceea ce ai aflat?

— Nu are importanță. Nu contează **cum** spui, ci **ce** spui. Indiferent de limbaj — mai vechi sau mai nou. Dacă ai să vezi **Înghițitorul de săbii** (la data întîlnirii noastre încă nu-l văzusem — **n.n.**), vei descoperi în el procedee de film foarte vechi. Și ce-i cu asta?

— E o noutate.

→

Tudor Mărăscu: «Trebuie să ne cîştigăm publicul vizînd însă mai sus»

— Tudor Mărăscu, ai reputaţia unui om foarte obiectiv cu sine însuşi; care crezi că este principala calitate a celor două filme pe care le-ai făcut pînă acum — «Bună seara, Irina» şi «Învingătorul»?

— Îţi răspund fără nici o ezitare: ritmul şi atmosfera. De fiecare dată altfel concepute şi realizate, dar avînd — în amîndouă cazurile — o unitate a lor, proprie, distinctă.

— Există vreun raport între aceste caracteristici ale — să-i zicem — manierei tale cinematografice şi experienţa ta teatrală (mult mai bogată, dealtfel)?

— Incontestabil. Tot ce este bun în filmele mele se datoreşte teatrului. Dar a vorbi acum despre «maniera mea cinematografică» cred că este prematur. Cu cele două filme realizate pînă acum nu am făcut decît să învăţ un abc obligatoriu al cinematografului.

— Care ar consta în?...

— În însuşirea unei baze realiste a naraţiunii. După mine, orice film mare — **Anul trecut la Marienbad,** de exemplu — implică o naraţiune, povesteşte ceva. Dar, cum în pictură, pentru a fi un mare abstracţionist, trebuie să porneşti de la a fi un foarte bun desenator — aşa şi în film, indiferent de subtilităţile la care ajungi în final, trebuie să începi prin a şti să narezi corect.

— Următorul tău film va marca depăşirea acestei «şcolarizări» pe care ţi-ai auto-impus-o?

«Un Shakespeare al cinematografului» a fost numit acest grandios Orson Welles (aici în Falstaff, creaţie memorabilă)

— Sper. Se numeşte **Himera** şi are la bază un scenariu de Gh. Săsărman. Poate să pară ciudat (ţinînd cont de ce am făcut pînă acum) dar va fi un film de science-fiction. În el cred că voi reuşi să conciliez visurile mele în materie de film cu tot ce am acumulat pînă acum, lucrînd în teatru şi în televiziune.

— Adică?

— Adică va fi un film teatral, în sensul cel mai bun al cuvîntului, aşa cum — dacă vrei — filmele lui Fellini — mă gîndesc la un **Satyricon** la un **Amarcord** — sînt nişte filme foarte teatrale, în care legile de bază ale teatrului sînt nu numai respectate, dar şi exploatate la maximum. Lucru foarte important, pe care filmul românesc contemporan îl uită de foarte multe ori cu desăvîrşire.

— Ce-i reproşezi acestei categorii (văd că ai ţinut să nu absolutizezi) — s-o numim, cu indulgenţă — «periferice» a filmului contemporan românesc?

— Felul în care îşi construieşte dinamismul, ritmul despre care discutam la început. O face aproape exclusiv din decupaj şi montaj. Uitînd de acel «montaj interior», al mişcării cuprinsă în planul general, care trebuie să funcţioneze cu precizia şi cu organicitatea cu care funcţionează în teatru, atunci cînd vorbim de imaginea scenică ideală, aşa cum arată ea în spectacolele — văzute de noi toţi — lui Pintilie, Andrei Şerban, Peter Brook. La ei, fiecare «cadru» scenic înseamnă poveste, ritm, semnificaţie.

— Este un punct de vedere al creatorului. Dar marele public crezi că îl poate urma şi înţelege în aceste intenţii de nuanţă?

— Marele public, în acord cu cei mai rafinaţi specialişti, au aplaudat «Regele Lear» al lui Peter Brook. Trebuie să ştii să te adresezi, deopotrivă, ambelor categorii. Aceasta mi se pare a fi urgenţa numărul unu, vitală, a cinematografului nostru. Trebuie să ne cîştigăm publicul, vizînd însă foarte sus.

— Afirmînd astfel de exigenţe, nu crezi că, pînă acum, nu ai făcut totul pentru acest subiect?

— În orice caz, nu l-am înşelat. I-am oferit două filme «curate», care nu l-au pervertit în nici un fel. Nici nu puteam să-i dau mai mult, pînă acum. De-aici încolo, e altă poveste. Şi ar mai fi multe de spus.

— Ştiu. Dar te aştept după premiera «Himerei».

Al. Tocilescu: «Film? N-am timp. Deocamdată»

— «Toca» ai făcut asistenţă de regie la un film regizat de Cornel Todea. Ştiu că nu era un gest întîmplător. Ce-a mai urmat?

— A urmat, în primul rînd, că filmul n-a ieşit atît de bun cum am fi vrut, şi Todea şi eu. Deci pun un prim punct şi fac pauză. A ur-

mat apoi că — vrînd, realmente, foarte mult să fac film (este și unul din motivele, deloc întîmplătoare, pentru care am făcut asistența la Todea, regizor cu care «comunic» și în teatru și acasă), am lucrat cîteva luni la un decupaj (scenariul Angela Bocancea), care era ca și aprobat, mai lipsea puțin să intre în lucru. Dar am renunțat. Alt punct și pauză.

— De ce?

— Pentru că mi s-au oferit niște lucruri de valoare esențială în teatru. «Concurs de frumusețe», la Comedie, a lui Tudor Popescu; «Burghezul gentilom» (Molière) și «Molière» (Bulgakov) la «Bulandra», pe care le termin acum — nu e de ici — de colo, nu-i așa? Și atunci? Cînd să mai fac film? Să renunț la proiectele din teatru? Nu mai vorbesc că s-a mai profilat între timp un alt Tudor Popescu la «Vasilescu», un «japonez» la Piatra Neamț și încă altele, nu te mai încarc cu titluri. Doar să fiu nebun să renunț la șansele astea din teatru, despre care **știu** că vor fi succese, pentru o iluzorie reușită — de fapt nu iluzorie, dar problematică în orice caz — în cinema. A d'autres.

— Și totuși, filmul nu te tentează?

— Ei, cum să nu mă tenteze! Dar nu acum. N-am timp. Și apoi, ce-aș vrea eu să fac, nu prea văd să se caute, la ora actuală.

— Ce-ai vrea să faci?

— Un musical uriaș — pe o structură comică, bineînțeles, cu mii de figuranți, cu tot ce cinematograful e capabil să aducă în folosul unei expresii de șoc, fabuloase. Culmea e că gîndul meu este realist. Se poate realiza, în România, un film care să «bată» de departe producțiile de gen ale Hollywood-ului, și, în general, toate West-Side Story-urile de pe lume. Ne lipsește un singur om — se pare, de neeludat — regizorul.

— Ai fi în stare să fii tu regizorul?

— Evident. Altfel nici n-aș vorbi. Căci, cum ți-am spus, n-am timp. Am repetiție la teatru.

(Sună telefonul. Cotescu — «Molière» — e impacientat. A întîrziat regizorul. Mea culpa).

Florin Fătulescu: «Neapărat, film»

— Ți-am văzut aproape toate spectacolele, în orice caz — pe cele mai bune: «Pluta meduzei» (Sorescu), «În căutarea sensului pierdut» (Băieșu), «Există nervi» (Sorescu). Există în fiecare din ele o preocupare izbitoare pentru ceea ce criticul de film numește «plan-detaliu». Aproape fiecare din montările tale este o înșiruire de astfel de «planuri-detaliu», căutate și exploatate (prin jocul culorilor, prin lumini, prin decor) cu încrîncenare. Care este explicația?

— N-o știu. Găsiți-o voi, criticii. Așa simt eu că trebuie făcut teatrul. Sau, poate **acest** gen de teatru, pentru că toate piesele pe care le-ai amintit au în ele o doză de abstractie și de discontinuitate a fabulei. Trebuia să materializez, să fac într-un fel vizibilă fluența acțiunii, și atunci am apelat la chestiile astea cărora tu le zici «planuri-detaliu».

— Nu ești deloc familiarizat cu limbajul cinematografic?

— Limbajul criticului de cinema, vrei să spui. Nu, nu prea sînt. Nu mă interesează terminologiile, ci eficacitatea mijloacelor pe care le folosesc. Spectatorul trebuie să înțeleagă cu toate simțurile sale substratul vorbelor rostite pe scenă. Și atunci, sarcina mea este să fac vizibil acest substrat.

— Ai vrea să faci film?

— Dar **fac** film. Joc un rol, aproape principal, în filmul lui Dan Pița, **Excursia.**

— Te amuză?

— Într-un fel, da. Sînt un bun actor. Vorbind serios însă, cred că sînt un și mai bun regizor. Și rolișorul ăsta este o portiță prin care încerc să intru într-o lume care încă nu e a mea, dar care trebuie să devină neapărat.

— De ce «neapărat»?

— Am făcut pînă acum trei-patru spectacole bune de teatru. Mă mai gîndesc la încă vreo trei (între ele, «Dirijorul» de D.R. Popescu este o prioritate absolută). Dacă le reușesc, așa cum aș vrea eu și pe astea, am impresia că nu prea mai am nimic de spus. În teatru, cel puțin. Trebuie neapărat să fac film.

— Ce te-ar tenta?

— Acum, «Meșterul Manole». Îl visez acest film.

— De ce? E un subiect destul de bătut. În teatru, cel puțin.

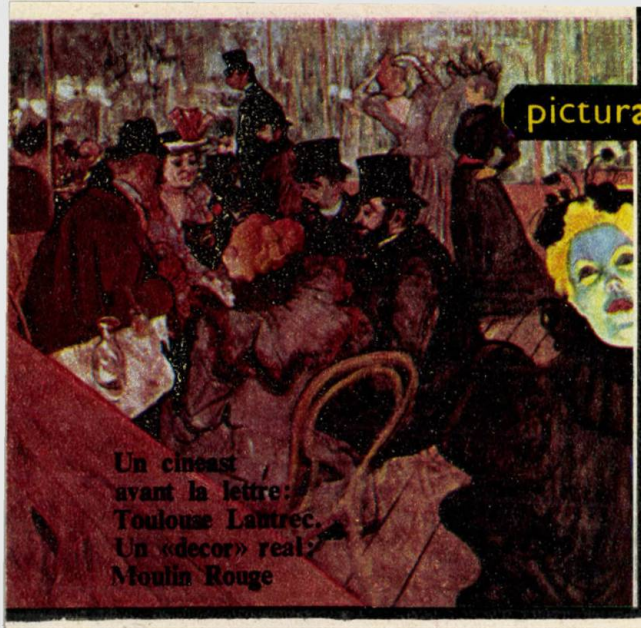
— Hai să fim serioși. Ce se povestește, de obicei, în «Meșterul Manole»? Cum nu reușesc zidarii să ridice mănăstirea, cum își așteaptă nevestele, cum o zidește Manole pe Ana, etc., etc. Dar ce se întîmplă între Manole și Ana, cînd sînt ei singuri, față în față, cum ajunge Manole să se prăbușească în el, într-atît, încît să devină Icar, asta — și multe altele — nu ne sînt spuse nicăieri. Din păcate, nu știu, nu pot să scriu scenarii. Mi-ar trebui un D.R. Popescu pentru asta.

— De ce tocmai D.R. Popescu

— Pentru că a scris «Acești îngeri triști» și «Dirijorul». N-ar fi rău să le recitească și directorii caselor de film, poate atunci m-ar înțelege.

Un «Unchiul Vania» care a trecut cu succes rampa și ecranul (datorită lui Andrei Mihalkov-Koncealovski și lui Inochenti Smoktunovski)

Interviuri realizate de **Dinu KIVU**



Un cineast avant la lettre: Toulouse Lautrec. Un «decor» real? Moulin Rouge

Și un «pictor» de atmosferă», John Huston, în filmul despre Lautrec

a 7-a și

celelalte arte

De la Giotto la Rubliov

Cinematograful se naște cam în timpul în care ultimul mare realism plastic se pregătește să părăsească scena. Impresionismul a fost acest ultim curent care a încercat să prindă ceva din substanța lumii care ne înconjoară, căutînd însă esența în efemer, frumusețea în grație, profunzimea în clipă și superficiu. Aparența a fost cel din urmă înveliș al realității înconjurătoare pe care pictorii aveau să și-l revendice viguros. Imediat după aceea, post-impresionismul și în linie dreaptă fovismul, cubismul, constructivismul, expresionismul ori abstracționismul, părăsesc căutarea realului în favoarea căutării picturii. Tabloul înceta să mai fie un «entre-metteur» între privitor și lumea înconjurătoare, începînd să-și declame propriile adevăruri, să-l atragă pe amatorul de pictură într-un univers care aparținea în exclusivitate plasticii și în care sensul, comunicarea se fac cu mijloacele și scopurile acestui univers.

E adevărat că acest dezacord apăruse încă în plină epocă romantică, depășirea lui David și Ingres de către Géricault ori Delacroix fiind mai mult o negare decît o evoluție. În impresionism, realitatea se evaporase aproape cu totul, era o imagine, și de aceea risipirea ei a fost cu atît mai ușoară. Vaporoasele peisaje ale lui Monet și Renoir, grația balerinelor lui Degas nu se puteau opune viguroșului asalt dat de spiritul unui Seurat și energia lui Van Gogh, intuiția lui Gaugain și structura hiperintelectuală a lui Cézanne.

O epocă, care începuse cu cinci secole înainte se încheia; realitatea își făcea bagajele căutîndu-și, la rîndu-i, noi mijloace, prieteni noi, mai generoși și dacă se poate mai fideli. **Ieșirea de la uzinele Lumière** consemna noua alianță dintre cinematograf și realitate, tot așa cum **Domnișoarele din Avignon** certificau divorțul vechiului cuplu: pictură-realitate.

Izvoarele

Pentru a înțelege cît de cît această articulare istorică care este cearta realității cu pictura și invenția cinematografului, fapte petrecute la sfîrșitul secolului trecut — va trebui să ne întoarcem puțin înapoi, mai exact la izvoarele civilizației europene moderne care a fost Renașterea. Pentru prima oară atunci realitatea a apărut ca o problemă, ca un univers ascunzînd taine posibil de dezlegat, o lume căreia i se puteau adresa întrebări... Omul renascentist își înstrăinează lumea, o aruncă în afara sufletului dorind s-o **reacapareze** prin ea însăși. Știința, spiritul obiectiv erau, evident, uneltele care ofereau o șansă acestei noi redescoperiri a lumii, o redescoperire care însemna în același timp și o luptă cu sta-

ticul gîndirii religioase, cu obscurantismul, cu violența celui care se încăpățînează să vrea să nu știe. Paradoxal, dar arta Renașterii se naște din știință sau cel puțin cu ajutorul ei. Paolo Ucello, Piero de la Francesca, Alberti, da Vinci au fost pe lîngă pictori și matematicieni, fizicieni, chimiști, geometri.

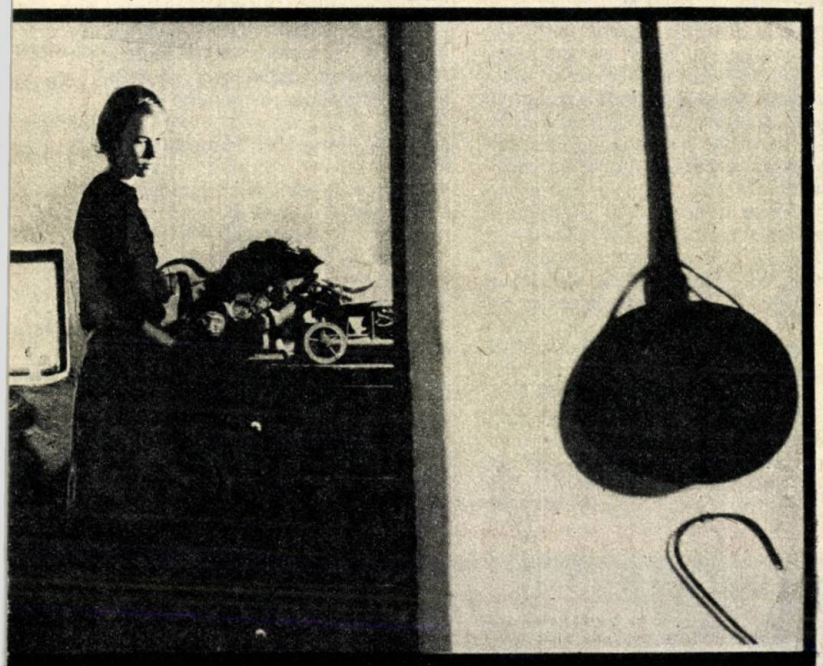
Similar, cinci secole mai încolo, arta șapte se naște din și cu ajutorul opticii, chimiei, mecanicii, acusticii. Paralela nu e întîmplătoare, în ambele cazuri cele două arte avînd ambiția să fie oglinzi, reprezentări contigue, martore ale unei lumi din care făceau parte în mod concret. Sigur că și artistul gotic avea nevoie de matematică pentru a-și înălța catedralele, numai că știința nu unea artistul cu lumea, ci dimpotrivă o folosea pentru a-l izola. Catedrala evului mediu strîngea în sine toată semnificația existenței. Sensul religios nu numai că domina dar și **producea** operele respective. Într-un antropocentrism exhaustiv, religia rezolva problema existenței și înțelesurile universului alegînd să-l creeze din sine. Arta emana și separa în același timp sacrul de profan. Pentru renascentiști, ca și pentru toți cei care i-au urmat, ecuația era simplă: Adevăr=Realitate. Ceva care suna la fel de simplu și de complicat ca și preceptul platonic: bun=frumos=adevăr.

Iluzia

Și totuși accesul la acest real nu s-a făcut în mod direct, cum ar fi fost de așteptat, ci printr-un truc: perspectiva. Perspectiva, care de la italieni încoace s-a dovedit apanajul întregii arte europene pînă la fovism și cubism, este construirea spațiului plastic imitînd legile de formare a văzului: în trei dimensiuni. Această identitate psihică între lumea obișnuită și cea estetică, din punctul de vedere al ochiului, va naște legi de gîndire **noi,** în care similitudinea cu realul, pornită de la cele trei dimensiuni, se va lărgi și asupra altor laturi ale imaginii. Cu alte cuvinte, știința l-a învățat pe artist să înșele privirea pentru a putea spune adevărul sufletului. Tot astfel cinematograful și-a ridicat edificiul pe un amănunt fiziologic: persistența retiniană a imaginii care ne face să vedem **mișcîndu-se** un șir de fotografii statice. Nu-i fără învățăminte această alianță între veritabil și contrafăcut care pare să se așeze chiar la izvoarele artei. Numai că, mergînd pe frînghia îngustă care este îmbinarea fanteziei cu adevărul, a concretului cu imaginarul, omul a dorit să-și găsească un sprijin ferm, o legătură anteică cu pămîntul, care să-i certifice legitimitatea efortului artistic și moral pe care-l făcea. De aceea realul a fost proba de foc a oricărei arte. Dincolo, și prin iluzie, configurația realului trebuia să răzbată pînă la opera de artă. Nu semnificațiile absconse, eterice și dizolvante în cele din urmă ale oricărei comunicări s-au dovedit adevăruri perene, ci tocmai acest **realism** fățiș ori ascuns, căreia i s-a subordonat arta dintotdeauna. Atunci cînd face apel la arhetipuri, subconștient, imaginar antropologic, atunci cînd se numește hiper, supra-realism, dadaism ori structuralism, absurdă ori pop — arta modernă își construiește o cale specială de acces la lumea înconjurătoare, similitudini și interferențe care chiar dacă neagă figurativul nu pot nega ceea ce se ascunde în spatele acestuia: existența care generează ambele ipostaze. Iluzia poate duce la figurativ ori la abstract, dar nu te poate arunca în afara realității. Cînd, sub presiunea contextului cultural în care gîndeau criticii de cinema, de la Canudo, Faure la Pasolini și Godard, aduceau în discuție aspectul oniric, inconștient, fantastic al limbajului filmic, ei nu făceau — în măsura în care aceste observații erau valabile — decît să concretizeze, să aducă spre adevărata natură a cinematografului care e reprezentarea realului — și visul, și psihanaliza, și sistemele esoterice. În fond, are mai puțină importanță maniera în care e exprimat un adevăr, important este ca această expresie și conotațiile ei să fie puse dintr-o și pe o bază **realistă.** În acest caz realismul, așa cum îl înțelegem noi, trece de granița unui simplu concept de stil devenind o modalitate de existență care face posibilă comunicarea dintre artist și spectator, el împinge pictura și cinematograful către sufletele celor care vor și au nevoie să le înțeleagă.

Cînd Giotto a descoperit iluzia celei de-a treia dimensiuni, zidurile tuturor bazilicilor din lume au fost spulberate, ele devenind, din obstacole, ferestre către lume. Frescele Renașterii sînt mai întîi spectacol și mai apoi funcții arhitectonice. Privind la bătăliile pe care ni le-au lăsat Ucello, Francesca, Michelangelo, nu putem să nu fim izbiți de asemănarea cu scenele mari din filme precum **Nevski, Cavalerii teutoni, Columna** etc. Prin perspectivă, pictorul evului mediu își lăsa chilia și se unea cu lumea în care trăia, respira, în care mînca, iubea și spera. Geometria îi dădea siguranța apartenenței la un univers palpabil, în care valorile tactile și morale, auditive ori psihice

Pictorul ca «ochi deschis spre adevăr»: *Ștefan Luchian* de Nicolae Mărgineanu cu Ion Caramitru



Stilul e regizorul și operatorul, atunci cînd ei au o singură ambiție: filmul *(Nunta de piatră* — **regia Mircea Veroiu și Dan Pița; imaginea Iosif Demian)**

puteau fi traduse în limbajul artei. Această sete de real izbucnește în secolul XIV pentru a nu se potoli nici în ziua de azi. Putem spune că, într-un sens, **cinematograful este consecința logică a invenției lui Giotto în domeniul picturii.**

Montajul de atracții și chiar celebra sa încercare de a încorpora dialectica hegeliană mișcării sensului cinematografic au devenit mijloace extrem de eficiente de exprimare a realului într-un cinema cum este cel sud-american «al violenței», ori în cel poetic și dinamitard al lui Godard și Truffaut. Tot astfel suprarealismul lui Buñuel devine «operativ», cînd este integrat unei secvențe evenimențiale normale cum este cea din **Viridiana**. Aici accentele suprarealiste, fie stilistice, fie narative, sînt supuse unui realism hispanic dus la extrem. Filmul, alături de celelalte arte, a pornit expediția de căutare a unui om nou, aparținînd unui univers în continuă schimbare și al cărui fel de a fi trebuia gîndit și reprezentat după alte legi decît cele obișnuite, rămînînd totuși în aceeași legătură intimă cu realitatea de la care pleacă și la care se raportează fără încetare.

În căutarea sufletului omenesc, arta n-a încetat niciodată să-și pună întrebări

Paradoxul științei

Această vecinătate a realului duce la fenomene la prima vedere bizare. Idei și eforturi estetice menite să scoată arta de pe orbita unei reprezentări naturaliste, înțeleasă ca didactică și fadă, sînt deturnate în afirmări și mai acute ale acestor laturi. Probabil cel mai important cineast al primei perioade, Eisenstein, a venit în film din plină atmosferă constructivistă.

Dincolo de mit, dincolo de narațiune

Pentru cei vechi masca tragediei antice trimitea la zeu, ridica actorul dincolo de condiția sa terestră; în pictura renascentistă, zeul nu ascunde de cele mai multe ori decît un om. Această dezghiocare a universului, coborîrea lui de pe piedestal și împingerea în mijlocul lumii trăite efectiv, se face pornind și sprijinindu-se pe spiritul științific. Anatomia lui Michelangelo, ca și arhitectura lui Eisenstein, matematica lui Bruneleschi ori psihanaliza lui Pasolini nu sînt răsfățuri de artiști, ci izvoare vii, căi de acces către înțelesurile profunde și **obiective** pe care operele lor ambiționează să le capteze universului.

Numai că acest sens nu este valoare estetică decît, și numai cînd obiectivul este părăsit în favoarea unui empirism la prima vedere deconcertant. Este momentul în care strategia creației artistice, în efortul ei de a corespunde realului de la care pleacă și la care vrea să se întoarcă, face apel la narațiune. Nu numai cinematograful, dar și pictura povestește. Mai toate tablourile fac apel pentru subiect la mituri creștine sau păgîne, la alegorii, fapte istorice etc. Pînă și prezenteismul impresionismului nu părăsește lumea poveștii, ci numai îi atomizează faptele, redînd fragmente, sugestii ale unor serii evenimențiale complexe (vezi balurile lui Renoir, scenele de familie ori cele din culise ale lui Degas). Arta modernă a știut că nu se poate elibera de realismul precedent pînă nu reușește să treacă dincolo de această chingă a narațiunii.

Pentru cinematograf însă, storyul este, cel puțin, deocamdată, plexul solar din care poate să-și desfășoare virtuțile sale estetice. Numai povestind, filmul poate porni în căutarea chipului său artistic. De la narațiune, prin ea, chiar dacă depășind-o, s-au creat marile opere de pînă acum. Dar narațiunea, prin însăși natura sa, este antropomorfizantă, o modalitate de acces la realitate care deformează în sens centripet. Ea explică și aduce totul la om. Fantastică ori adevărată, povestea trece toate semnificațiile în spinarea omului.

Dintr-un stil, realismul devine pentru artist un mod de a exista

Arta portretului

Două sînt în principal, locurile în care această identitate de motive și tendințe, dintre plastică și cinema, își găsesc expresia concretă: punerea în scenă și expresia feței omenești.

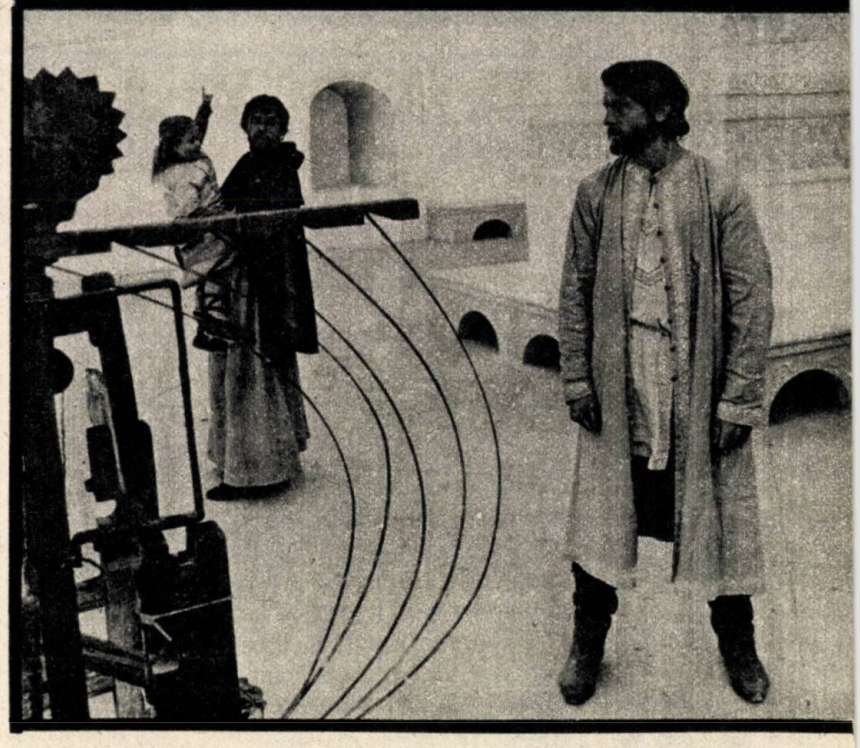
Portretul își are corespondentul filmic în prim-plan, amîndouă modurile de reprezentare dovedind o egală și constantă putere de fascinație pentru mai toți marii artiști. Geografia feței omenești s-a arătat a fi mai mult decît o îmbinare de ritmuri vizuale, ea devenind o cale pasionantă către adîncurile sufletului omenesc. Poate că, referindu-se la acest «plan secund», Henry Miller spunea undeva că, în marile portrete, ne regăsim cu toții, semănăm în acest sens și cu sfinții lui Mantegna, cu regii lui Velasquez și cu țăranii lui Bruegel. Întotdeauna ansamblul feței omenești spune mai multe taine decît părțile luate separat. S-a dat vina pe privire... Poate că dincolo de retină, dincolo de circumstanțe, drumul către tainele sufletului își dovedește eficiența și acest lucru îl știa la fel de bine și Ingres, cînd îi făcea portretul doamnei Rivet și Greg Toland cînd îl aducea în prim-plan pe Kane — sub chipul lui Welles —, tot așa cum această profunzime era țința lui Rafael cînd îl picta pe Dante în Parnas dar și țința lui Eisenstein în **Ivan cel Groaznic,** ori a lui Scorsese în **Taurul furios** cînd încearcă cu ajutorul expresiei lui Cerkasov și respectiv a lui De Niro să ajungă să spună totul despre personajele lor. Arta portretului merge la Iulian Mihu în **Felix și Otilia** de la ineditul geografiei faciale către jocul subtil al grotescului cu suavul, al grației și eleganței unor personaje ca Otilia ori Pascalopol opus neliniștii și violenței unui Stănică ori Titi. În fapt, filmul românesc posedă o adevărată școală a prim-planului — în care opere ca **Tănase Scatiu** (Pița), **Dincolo de pod** (Veroiu) ori **Actorul și sălbaticii** (Manole Marcus) au excelat.

Punerea în scenă este o problemă mult mai complexă, dar ea pornește de la constatarea că sensul se poate naște la fel de bine din relație, tot cum și din descriere, din subtext ca și din speculație. Cînd Piero de la Francesca punea trei personaje să fie indiferente la scena atroce din planul doi al tabloului «Răstignirea», contrastul era dat nu numai de dispoziția sufletească a personajelor, dar și de poziția în care erau dispuse. La fel în **Rubliov,** întoarcerea privirii nu e un simplu accent plastic, ea contribuie la crearea impresiei că personajul este prin tot ce spune, ce face, ce este (deci și prin siluetă) o continuă întrebare adresată existenței. În **Persona** lui Bergman, poziția fețelor eroilor joacă sensul și drama relației dintre ei. În film intervine și elementul temporal, mișcarea efectivă. Dar mecanismul semnificației este fundamental același.

Nu știm dacă pictura va rămîne mereu despărțită de figurativ și dacă inima filmului va bate mereu doar din mijlocul realității vii, al cotidianului ori al oniricului «concretizat». Ceea ce știm însă, cu siguranță, este că arta nu va înceta să-și pună mereu probleme și că cea a realului va fi mereu una dintre cele mai de seamă. Sigur, în spatele ei se ascund primejdii, capcane, înșelăciuni și obstacole, dar nimeni nu poate nega că această fascinație care atrage privirile se datorează faptului că întotdeauna receptarea, reprezentarea, înțelegerea, descifrarea, acapararea, cu alte cuvinte aventura realului în artă ascunde de fiecare dată un drum, un drum cu întrebări și răspunsuri, și amintindu-mi din nou de H. Miller, îl voi cita în aprecierea lui că singura diferență dintre vii și morți este capacitatea de a-ți pune întrebări... (Nexus)

Dan STOICA

Creația ca personaj, creatorul ca destin
***(Rubliov* de Tarkovski)**



O mare regizoare de teatru, Arianne Mnouchine, tentată de cinematograf, realizează *Mo[illegible]*

Arta artelor sau lăcomia nepedepsită

Cinema

Cunosc cîțiva intelectuali, fini, cultivați, capabili de o profundă înțelegere a artelor, care continuă să se opună receptării consecvente a uneia dintre ele, și anume — ați ghicit! — a cinematografiei, sub cuvînt că nu-și merită încă dreptul de a se numi «A ŞAPTEA!» Argumentele sînt multiple, dar cel care revine cu o specială îndărătnicie este acela privind «impuritatea» artei filmului, caracterul ei compozit.

Ce-i drept, există filme care încearcă să concentreze, în 90 de minute, substanța unui roman, propunînd o narațiune (de tip balzacian sau proustian sau kafkian). Povestirea vizuală, cu factorul captivant pe care-l implică, se petrece la altă cotă psihică și spirituală decît **lectura,** căreia reverberațiile scriiturii îi pretind stăruință și revenire și meditație. Evenimentele exterioare sau interioare, se succed nu numai în ritmuri diferite ci și la «dimensiuni» diferite. Totuși **nuvela** și **romanul** (nu mă refer la ecranizări) constituie principala sursă de inspirație a majorității producției de filme. Nici n-ar fi cazul să dau exemple — într-atît de numeroase sînt; aș aminti doar **Naşul** (de tipul marelui roman epic), **Fraţii sălbatici** (pe linia unei proze proustiene) și mă abțin din economie de spațiu de la pomenirea unora care țin de romanul picaresc, de Bildungsroman, ș.a.m.d.

Dar filmul-poem? Bazate pe cîte o metaforă sau un simbol, un balon roșu, un cal alb, un circ — sau pe o atmosferă feerică, fantastică, de legendă, de mit, de mister sacru sau profan, deși mai puțin frecvente, filmele poematice s-au impus, și-au cîștigat legitimitatea, ca și filmul eseu (mai rare... poate Pasolini, poate Godard ș.a.) dar, oricum, iată literatura, multiform prezentă în «educația mezinei».

Tot astfel, în căutarea specificu-

lui și a autonomiei (relative, bineînțeles) oare arta cinematografică, esențial vizuală, nu s-a hrănit dintr-o alta, tot esențial vizuală, și anume arta plastică? Ca și în ce privește ecranizările, nu mă refer la împrumuturi, aluzii directe (vezi «Cina cea de taină», vizată în **Viridiana** și **M.A.S.H.**), ci, mai degrabă, la caracterul «grafic» pe care îl are aventura la «enluminures», la tablou de gen, la frescă, apărînd în **Satyricon,** în **Dantelăreasa,** etc., la nuanțe de «lavis», la minuția de tip «trompe l'oeil», conjugată cu imaginația suprarealistă, la filmul «pictat» impresionist etc.

În ce privește impactul cu muzica (iarăși, nu mă refer la opere sau operete filmate, nici la filme inspirate din viața muzicienilor) există un număr impresionant de comedii muzicale, «musical»-uri propriu-zise, originalul film-operă **Umbrelele din Cherbourg, prezența muzicii,** ca factor de sugestie și potențare în covîrșitoarea majoritate a producției cinematografice, iar, în cazuri mai subtile, **gîndirea** de tip muzical, cu motive și leit-motive, dezvoltări simfonice, etc.

Să mai amintesc ce-i datorează cinematograful artei teatrale? Iar dacă filme-dans (nu filme cu dansuri) nu prea cunosc și filme-sculpturi, nici atît — pot eu să mă opun interlocutorului meu atunci cînd acesta susține că arta filmului e un conglomerat, că în componența lui intră și alte arte care, asemenea rîurilor vărsîndu-se în mare, își pierd o parte din specificitate? Este dreptul lui să prefere să se adreseze acelor arte a căror istorie e mai veche și al căror patrimoniu de valori s-a dovedit mai puțin amenințat nu numai de imixtiuni ale altor domenii artistice, ci, mai ales, de mode, de comercializare, de ingerințe tehnice, de prea numeroși factori de «colaborare».

Dar oare fascinația cinematografiei nu emană și din lăcomia cu care înghite o cantitate apreciabilă de opere și capodopere **semnate,** colaboratorii supunîndu-se unei proeminente personalități tutelare.

Pasionați sau nu de film, să salutăm, totuși, expansiunea acestei arte sintetice, nu în sens chimic ci în sens filosofic, care poate fi și simptomul unor fuziuni creatoare intime, cu sens umanist, ce se afirmă, de obicei, în epoci de înflorire...

E una din speranțele pe care mi le îngădui, cu toate dramaticele conflicte care sfîșie lumea de azi.

Nina CASSIAN

memento Brașov '81

Sărbătorind talentul

Cinema

O întîlnire ca aceea la care am avut bucuria să particip cu prilejul sărbătoririi la Brașov a 25 de ani de la terminarea studiilor actoricești de către o promoție de artiști cunoscuți și îndrăgiți, răspunde nevoii umane de a ne reîntîlni, fie și pentru o clipă, cu tinerețea, cu prieteni vechi, cu ambianța acelor ani de formare, de începuturi profesionale, ani care nu se mai întorc și pe care fiecare dintre noi îi păstrează în inimă. Dar întrucît manifestarea la care mă refer nu a avut un caracter închis ci unul public, și efectul ei a fost «public» și s-a reflectat ca atare în reacțiile imediate sau ulterioare ale celor care au participat în mod direct sau indirect la această frumoasă sărbătoare. În sala Teatrului din Brașov, devenită neîncăpătoare (cu scaune suplimentare aduse pînă și în spațiul orchestrei!), un mare număr de oameni și-au exprimat satisfacția de a putea fi de față la acest emoționant eveniment. Zeci și sute de scrisori sosite pe adresa Televiziunii stau mărturie a emoției care i-a însuflețit pe cei care, prin intermediul micului ecran, au fost alături de actorii îndrăgiți. Am asistat astfel la un adevărat «test» (absolvit cu brio) al viabilității și forței artei teatrale.

Regăsindu-i în acea seară, din nou împreună, pe cei 34 de absolvenți de odinioară, revăzîndu-le în minte realizările actoricești obținute de-a lungul unui sfert de veac, mi-am confirmat impresia că, dincolo de personalitatea distinctă a fiecăruia dintre ei, există un anumit fel unitar, al lor, în abordarea din punct de vedere conceptual al profesiunii teatrale. Această observație îmi pare a fi cu atît mai importantă cu cît este cunoscut faptul că acești actori își desfășoară munca în teatre diferite, iar calitatea umană și actoricească a fiecăruia dintre cei sărbătoriți atunci a căpătat, pentru o seară, o nouă strălucire dată de rememorarea unui efort individual și totodată colectiv, a unor începuturi frumoase și a unui drum în viață...

Se discută pretutindeni problema folosirii complete a resurselor tehnice și umane. Privindu-i și ascultîndu-i pe acești actori de frunte ai țării, m-am întrebat dacă imensul lor potențial creator este integral valorificat. Cred că cinematografia, televiziunea, ar trebui să fie mai îndrăznețe în distribuirea unor actori care joacă la teatrele din țară. Sînt convinsă că în acest fel, alături de actorii consacrați ai scenei noastre, ne-am putea bucura și de «chipuri» noi, de talente încă insuficient explorate ori cunoscute doar pe plan local. Aceasta ar mări prestigiul actorilor din provincie, prestigiu care s-ar răsfrînge cu necesitate și asupra colectivelor în care aceștia își desfășoară activitatea...

I-am ascultat luînd cuvîntul în dimineața următoare spectacolului festiv, în cadrul unei discuții pe teme profesionale, și m-a bucurat modul responsabil de a se referi la profesiunea lor. Oare printre ei nu s-ar afla niciunul care acum, în anii deplinei maturități beneficiare a unei vaste experiențe, și-ar putea asuma răspunderea de a anima și de a conduce un colectiv teatral? Cîtă bucurie ne-ar aduce vestea că teatrul din cutare sau cutare loc se înviorează datorită unuia dintre actorii acestei generații îmbrățișate și aplaudate cu atîta dragoste...

Caldă manifestare de prețuire a spectatorilor față de cei care au avut francheța să mărturisească cei 25 de ani de cînd au pășit, pentru prima oară, pe podiumul scenei, largul ecou în rîndurile iubitorilor de teatru din întreaga țară, îi împovărează, socot, cu o înnoită răspundere socială, umană, pe reprezentanții acestei «promoții de aur» a teatrului românesc, așa cum pe drept cuvînt a fost numită... «Povara» pe care am amintit-o aici, alături de altele care sînt parte integrantă a frumuseții și muncii de atîtea ori aspre a profesiunii noastre, nu apasă doar pe umerii acestei promoții, ci și asupra tuturor acelora care și-au asumat răspunderea demnă de a face din teatru «oglinda vieții».

Ca actor și dascăl pot spune că această — nu mă jenez să repet — emoționantă recunoaștere a rolului social și a valorii artei actoricești, a constituit pentru mine o adevărată sărbătoare sufletească.

Beate FREDANOV

A vedea, nu numai a privi

Iosif Demian: «Efecte și defecte»

Cum se influențează reciproc artele plastice și filmul? Ne răspund cîțiva dintre creatorii unor imagini memorabile pentru a șaptea artă

Apariția fotografiei obligă artele plastice să depășească reproducerea fidelă a realității și le împinge pe alte căi — expresionism, impresionism, abstracționism. Tehnica fotografică precară influențează la rîndul ei artele plastice. Fotografia este o invenție eminamente tehnică. Apariția filmului obligă fotografia să-și găsească o altă zonă de acțiune. Instantaneele capătă o altă valoare, datorită mișcării. Fotografia se apropie atunci de arhitectură, căutînd materializarea unor forme. Filmul caută situații reale, fotografia — situații ireale (vezi Salvador Dali și fotografiile sale). În continuare a apărut televiziunea, a cărei formulă nu este diferită de cinema, fiind un cinema în direct. Filmul nu are posibilitatea să iasă din zona realistă — el evoluează prin invenții tehnice (-scopie, stereofonie etc.) cu care încearcă să contracareze televiziunea. Aceasta a influențat filmul; limbajul lui tradițional s-a modificat, elemente de limbaj ale televiziunii au fost preluate și simulate, ajungîndu-se la un anume tip de imagine care depășește documentarul. Se scot în evidență defecte care devin efecte.

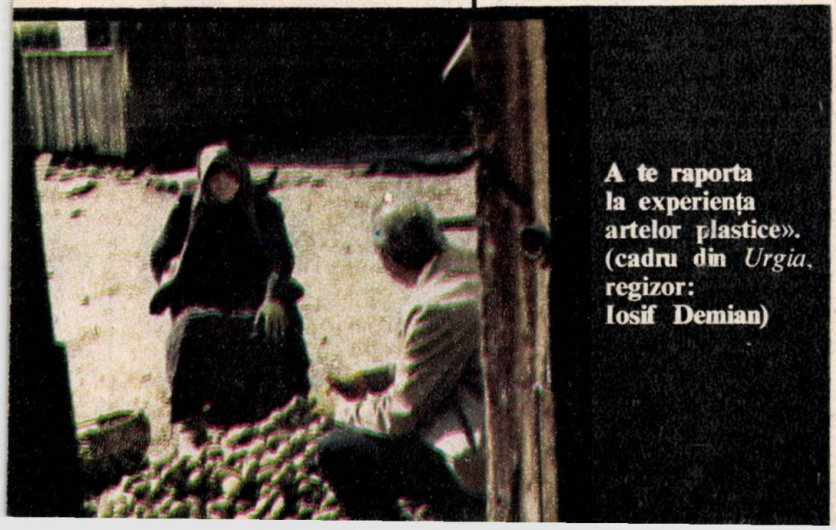
Cu toate aceste modificări care apar în structura fiecărui limbaj, factorul comun este efectul vizual — deci ne întoarcem la pictură. Elementul comun este chenarul care delimitează segmentul de realitate. Dar nici pictura, nici fotografia nu vor putea folosi sunetul. În schimb ambele au un mare avantaj față de film și Televiziune — consumarea lor se produce în orice ambianță care le influențează la rîndul ei. De asemenea, ele pot depăși faza realistă. Efectele cinematografice și fotografice în acest sens rămîn formale, sînt valabile ca experiment și nu devin elemente constante de limbaj. Singura posibilitate a cinematografului și a televiziunii de a ieși din zona realului «fotografiat» este de a se raporta la experiențe din artele plastice și fotografice care țin de tonalitate, culoare. Culmea e că, în acest demers, filmul nu mizează pe mișcare și pe posibilitățile de montaj (adică pe specificul său) care în general rămîn realiste. Uneori se caută pretexte (filme despre pictori, despre epoci) pentru aceste experiențe.

Filmele mai rafinate ale unui Russell, Kubrick, Antonioni, Fellini, Bergman, care depășesc «faza formală», urmăresc starea prin asamblări coloristice. Ei nu se mai referă la un singur pictor, ci la un anume tip de pictură. De pildă, Fellini în **Clovnii** seamănă cu Chagall, fără să fie Chagall, de fapt intră în zona posibilă a unui Chagall.

Influența dintre film și arte plastice este reciprocă. Așa cum filmul generează o anume literatură, el influențează și pictura. Pictura electronică pleacă de la influențele televiziunii ca și pictura care îmbină elemente abstracte cu cele realiste. Artele plastice se mențin în zona abstractului, care este foarte bogată. Filmul capătă un caracter social mai pregnant decît pînă acum, se desparte de influențele formale căutîndu-și rezerve în zona sociologică. Foarte curînd se va produce o mare ruptură — filmele estetizante vor rămîne claustrate. Refuzul spectatorului față de acestea se va materializa prin apetența pentru filme cu lumi ireale (science-fiction, basmul).

De asemenea va avea loc reconsiderarea unor filme care nu au reprezentat în epocă mare lucru, dar care, retrospectiv, fiind aproape de epocă, vor deveni un limbaj hiperestetizat, vor constitui documente și vor căpăta valori artistice dincolo de nivelul la care au funcționat la vremea lor. Aceasta va influența și pictura și întoarcerea ei spre realism, naturalism.

Și la noi descoperim mici încercări dintre care puține au rezistat. Din punct de vedere formal, ele se află la o anume cotă de valoare. Dar forma depășește conținutul. Așa este **Harap Alb**, unde mesajul de idei este mult mai firav decît învelișul formal. Sau **Între oglinzi paralele**, care încearcă picturalizarea unei lumi, nevoia autorului de analiză plastică încetinind ritmul analizei



A te raporta la experiența artelor plastice». (cadru din *Urgia*, regizor: Iosif Demian)

Dintre sute de imagini cîte vor rămîne oare în arhiva vremii? *(Vacanță tragică,* cu Mircea Diaconu și Anda Onesa; imaginea: Anghel Deca)

epice și sociale. În **Lumina palidă a durerii** avem de-a face cu o poveste atemporală dar cu o atmosferă plastică unificatoare. **Tănase Scatiu** încearcă o raportare la pictura epocii, **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu** — este o poveste modernă implantată în soluții vizuale plastice. Și exemplele se pot înmulți.

Iosif Demian:

1971 — **Nunta de piatră** *(r. Mircea Veroiu, Dan Pița)*
1974 — **Duhul aurului** *(r. Mircea Veroiu, Dan Pița)*
Zidul *(r. Constantin Vaeni)*
Un august în flăcări *(serial TV)*
1977 — **Buzduganul cu trei peceți** *(r. Constantin Vaeni)*
1980 — **O lacrimă de fată** *(r. Iosif Demian)*

Regie

1977 — **Urgia** *(în colaborare cu Andrei Blaier)*
1980 — **O lacrimă de fată**

Anghel Deca: «Cu gîndul la viitor»

Civilizația umană păstrează imagini picturale realizate cu sute și mii de ani în urmă iar urmașii noștri se vor bucura de ele fără îndoială dar nu și de filmele noastre, dacă cumva i-ar interesa! Mai precis, tot ceea ce înseamnă film color realizat de la 1950 încoace este sortit unei dispariții rapide. Deja filme celebre ale deceniului șase sînt iremediabil compromise, imaginea color fiind degradată ireversibil.

Există o tehnică a conservării, delicată și costisitoare, s-au păstrat unele filme, dar lista de priorități a producătorilor nu seamănă deloc, se pare, cu lista pe care ar face-o un om de cultură.

Pentru cinemateci, drama este acută. Nu au suficienți bani pentru a transpune filme de la începutul secolului de pe peliculă inflamabilă pe peliculă neinflamabilă, dară-mi-te pentru a conserva filmele color...

Ca cineaști, mai în glumă, mai în serios se poate însă spune că sîntem eliberați de o povară... Posteritatea este cea care sancționează... și în cazul nostru nu prea va avea ce...

Să revin la ultima parte a întrebării dumneavoastră — ce filme românești dovedesc o cultură plastică temeinică? Citez doar cîteva: **Nunta de piatră, Tănase Scatiu, Dincolo de pod, Înainte de tăcere...** În **Nunta de piatră** Iosif Demian nu calcă pe căi bătute. Pentru el nici o regulă nu este de fier. De pildă, aparatul nu urmărește actorul, ci are mișcarea lui independentă, ceea ce duce la compoziții subtil dezechilibrate ce te duc cu gîndul la ceva din compozițiile lui Degas.

La Tănase Scatiu (operator Nicolae Mărgineanu), imaginea e un joc, fericit eliberat de canoane, de complexe. Să pui aproape tot ceea ce știi într-un singur film și acesta să suporte o asemenea explozie de inventivitate și de temperament, iată un tur de forță.

Un performer al imaginii românești se dovedește a fi **Călin Ghibu**. El își păstrează stilul indiferent de subiectul pe care lucrează (interioare superbe care îți sugerează pictura micilor olandezi Ter Borch și Gerard Ian, exterioare în maniera impresioniștilor. **Dincolo de pod** este întîlnirea fericită între stilul său și scenariu.

În **Înainte de tăcere** (imaginea Nicu Stan), lumina și umbra nu se desenează doar pe obiecte, ci despart mase de aer, descompun un interior în volume.

N-aș vrea să-l uit pe cel mai bun operator, azi: Florin Mihăilescu, pentru că lucrează la filmele cele mai bune.

Anghel Deca:

1978 — **Din nou împreună** *(r. George Cornea)*
— **Mai presus de orice** *(r. Dan Pița, Nicolae Mărgineanu)*
— **Vacanță tragică** *(r. C-tin Vaeni)*
1980 — **Stop cadru la masă** *(r. Ada Pistiner)*
1981 — **Probleme personale** *(r. David Reu)*
— **Angela merge mai departe** *(r. Lucian Bratu)*

Nicolae Mărgineanu: Singurul numitor comun: emoția

Este o foarte mare greșală să compari filmul și pictura în aspectul lor exterior, pentru că asemănarea lor se datorează mai degrabă unor legi ascunse. Pictura are avantajul de a reda o imagine pe pînză cu maximum de expresivitate, pe cînd filmul folosește frînturi de viață. Numitorul lor comun este, de fapt, sinceritatea emoției. Puterea imaginii de a transmite emoția este foarte mare și încă necunoscută. Față de cuvînt care e clar, net, distinct dar mai ineficient, imaginea este mai puțin strictă, mai puțin univocă, dar mai plină de forță. Imaginea se percepe mai confuz și deci mai tulburător. Ea povestește cu stări și senzații. Imaginea de film, în particular, se situează între cuvînt și tablou datorită montajului.

În film, desfășurarea poveștii se face prin imagine. Cu acest gînd am făcut **Luchian.** Am încercat să văd scenele din film prin ochiul pictorului care știe să discearnă anumite

«Imaginea povestește cu stări și senzații» *(Tănase Scatiu* cu Vasile Nițulescu și Andrei Cziky; imaginea: Nicolae Mărgineanu)

detalii. M-am străduit să povestesc mai mult prin plastică și mai puțin prin cuvinte. A copia un tablou e ușor, dar fad. Mai greu este să încerci să redai starea pictorului și să ghicești ce l-a determinat la o anumită alegere (culoare, compoziție). Inițial am vrut să refac în imagini anumite tablouri, dar am constatat cu stupoare că imaginea era săracă, formă fără conținut. Un tablou este valoros prin ceea ce ascunde — florile lui Luchian sînt foarte frumoase dar și foarte dramatice pentru că ascund tragedia pictorului. Următorul pas a fost să dau mișcare, să creez întîmplarea anterioară tabloului, să găsesc o încărcătură dramaturgică care să conducă la tabloul respectiv. Nădăjduiesc că am reușit.

Nicolae Mărgineanu

1971 — **BD la munte și la mare** *(r. M. Drăgan)*
— **Brigada Diverse în alertă** *(r. M. Drăgan)*
1972 — **Explozia** *(r. M. Drăgan)*
1974 — **Frații Jderi** *(r. M. Drăgan)*
— **Muntele ascuns** *(r. Andrei Călin Băleanu)*
1976 — **Tănase Scatiu** *(r. Dan Pița)*
1977 — **Profetul, aurul și ardelenii** *(r. Dan Pița)*

Regie

1978 — **Mai presus de orice** *(în colaborare cu Dan Pița)*
— **Un om în loden**
1981 — **Stefan Luchian**

Valentin Ducaru: «Nu copia, ci metafora realității»

Ar fi absurd și inexact să se creadă că cinematograful ar avea rolul să proiecteze pe o suprafață de pînză sau material plastic cu două dimensiuni copia unei realități sesizabile în mod obiectiv. Pentru că imaginea de film, avînd statutul unui limbaj artistic specific, conține, pe lîngă aspectul reprezentațional, și acea trăsătură metaforică; ea încifrează un semn plastic ce se adresează atît sensibilității cît și inteligenței spectatorului. De evoluat, evoluează numai mentalitatea și gradul de cunoaștere, care este un atribut al progresului istoric al civilizațiilor și un factor esențial în perceperea și aprecierea unei imagini artistice.

Dar această relație nu este și nu poate fi univocă.

Imaginea de film are, mai ales astăzi cînd există această explozie a mijloacelor mass-media, un impact deosebit în structura societății moderne, fiind determinată, în cele mai multe cazuri, în formarea și cultivarea gustului plastic. În cazul sistemului educațional de astăzi, un copil, înainte de a vedea vreo operă de artă figurativă, a văzut cel puțin cîteva sute sau mii de imagini cinematografice. Bineînțeles că nu se poate pune un semn de egalitate între o imagine plastică și una cinematografică. Dar avînd în vedere ponderea pe care experiența artelor plastice o are în formarea și realizarea imaginilor cinematografice, putem declara că, prin intermediul acestora din urmă, se poate face o lungă incursiune în acest domeniu, că spectatorul poate fi «școlit» în sensul aprecierii valorilor plastice ale imaginilor figurative de orice gen.

Îmi plac filmele cu o imagine mai apropiată de ceea ce înseamnă pictură. Asta nu înseamnă că eu sînt autorul unui asemenea tip de imagine, pentru că operatorul trebuie să se supună necesităților fiecărui film la care lucrează și cerințelor fiecărui regizor cu care colaborează.

În cinematograful mondial, există cel puțin două filme care au redeschis gustul pentru plastică — **Barry Lindon** (regia Stanley Kubrick. imaginea John Alcott) și **Dueliștii** (regia Ridley Scott, imaginea Frank Tidy) — într-un moment cînd plasticitatea căzuse în desuetudine, în favoarea unei imagini căutat neglijente, cu aspect de reportaj TV. E drept că aceasta rima cu o dorință foarte acerbă de autenticitate, dar consider că rostul filmului și respectiv al imaginii constă într-o educație estetică a spectatorilor, într-o combaterea kitsch-ului, o educare artistică a publicului — despre care vorbeam mai sus. Dintre filmele românești din ultima vreme care răspund acestei cerințe și preferinței mele pentru imagine picturală, m-aș opri la **Vînătoarea de vulpi**, a cărei imagine e semnată de Călin Ghibu.

Valentin Ducaru:

1977 — **Iarba verde de acasă** *(r. Stere Gulea)*
1978 — **Pe firul apei** *(film TV)*
1980 — **La răscrucea marilor furtuni** *(r. Mircea Moldovan)*
— **Munții în flăcări** *(r. Mircea Moldovan)*
1981 — **Castelul din Carpați** *(r. Stere Gulea)*
— **Orgolii** *(r. Manole Marcus)*

«Cultura plastică a spectatorului începe cu filmul» *(Castelul din Carpați* **cu Cornel Ciupercescu și Maria Bănică; imaginea: Valentin Ducaru)**

Doru Mitran: «Există un stil pictural și unul reportericesc?»

În ultima vreme se vorbește tot mai des de un «stil reportericesc» și de un «stil pictural» al imaginii de film, dar cred că se exagerează. Este știut că, atunci cînd faci un reportaj, din pricina rapidității cu care se desfășoară evenimentul, filmezi mult cu aparatul din mînă, fără să poți pregăti cadrul și fără să aranjezi lumina pe care o pui mai mult pentru a-ți asigura expunerea. În clipa în care optezi pentru o astfel de manieră în filmul de ficțiune, o faci din dorința unui plus de veridicitate în acțiune și în jocul actorilor. Există în acest caz dezavantajele improvizației și ale sărăciei de mijloace. Cred în valabilitatea ei pentru o secvență-două, pe parcursul unui film, mai ales cînd vrei să citezi documente filmate, jurnale de actualități, de pildă. Un lungmetraj de ficțiune realizat în această manieră devine obositor și pierde efectul de eveniment înregistrat pe viu.

Cît privește «stilul pictural», acesta se manifestă în filmele așa-numite «de epocă» și se obține de cele mai multe ori imitîndu-se prin dispunerea personajelor în cadru, culoare, lumină, pînze celebre ale unui pictor celebru, dar cred că nu se reușește mai mult decît un statism exagerat, lipsind imaginea de atributul ei esențial: mișcarea. Chiar dacă respingacest procedeu — care nu cred că se cheamă stil pictural, nici măcar manieră, ci mai degrabă sărăcie de limbaj și el duce la vulgarizarea tablourilor de referință — nu pot să nu recunosc existența unor relații mai intime între imaginea cinematografică și artele plastice.

Linia, lumina, umbra, armonia cromatică, compoziția, cu legile și regulile lor din pictură rămîn repere de bază în munca de creație a operatorului de film. Pînă la formarea unui limbaj propriu arta filmului este obli-

Un film de atmosferă se datorează în bună parte operatorului *(Trei zile și trei nopți* **cu Ion Caramitru și George Constantin; imaginea: Doru Mitran)**

gată să se sprijine pe experienta acumulată de artele plastice.

În materie de film românesc, preferința mea se îndreaptă spre cîteva pelicule alb-negru: **Pădurea spînzuraților** (imaginea Ovidiu Gologan), **Nunta de piatră** și **Duhul aurului** (imaginea Iosif Demian). După părerea mea, **Pădurea...** reprezintă momentul de tranziție de la imaginea tributară canoanelor «academice» la cea de factură modernă. Pentru prima oară întîlnim în filmul lui Ciulei o trăsătură definitorie pentru imaginea modernă — unitatea semnificativă între lumină și decor. În imaginea așa-zisă academică se recurge, indiferent de subiect, de ambianță, de situație, la toate tipurile de lumină (principală, de modelare, de umplere, de contur, de fundal, de efect, de ochi). Din rațiuni tematice, estetice, economice, din dorința de a obține o cît mai mare autenticitate, filmul modern face o selecție în tipurile de iluminare, de exemplu lumina de ochi dispare aproape cu desăvîrșire) iar un anume decor impune cu necesitate o lumină și numai una, uitînd cu bună știință canoanele academice. Este tocmai ceea ce izbutește să realizeze atît de bine Demian și filmele amintite.

Doru Mitran:

1976 — **Trei zile și trei nopți** *(r. Dinu Tănase)*
1978 — **Vis de ianuarie** *(r. Nicolae Oprițescu)*
1981 — **Întoarce-te și mai privește o dată** *(r. Dinu Tănase)*

Nicu Stan: «Nu prea se știe să se pună aparatul»

Între cinematograf și artele plastice există o influență foarte mare, și foarte directă, toate înnoirile din artele plastice figurînd în imaginea de film.

Există două categorii de filme. În primul rînd, filmul comercial care nu dovedește întotdeauna incultură plastică ci uneori se sprijină pe o bună cunoaștere a plasticii dar speculează în mod deliberat o anume latură a înclinării spectatorului către poleirea, frustrarea realității de adevăr. De aici fabricarea unei imagini denaturate, edulcorate. A doua categorie este filmul de artă, unde plastica este implicată în chiar dramaturgie. Aici integrez cu bună știință și imaginea care izbutește să ne comunice o stare. Nu mai avem de a face cu noțiunile de frumos și urît, ci cele de util și inutil. Autorul unei astfel de imagini nu este străin de arta plastică modernă și el își propune o imagine care să se orienteze spre crearea unor stări subiective, ca de exemplu **Conversația** și **Apocalipsul acum** — filme de «stare» cu imagine de stare.

«Momentul creației se realizează mai ales pe platou...» *(Punga cu libelule* cu Enikő Szilagy și Marcel Iureș; imaginea: Nicu Stan)

Cineaștii români au inventat imaginea indiferentă. Sînt destule filme românești ale căror cadre nu spun nimic, sînt lipsite de încărcătură dramatică și emoțională. Unele dovedesc o incultură plastică evidentă prin compoziție, culoare, cinetică (sînt pline de mișcări de aparat gratuite care diluează tensiunea cadrului).

Legile imaginii sînt scrise în dramaturgie, sîntem sclavii dramaturgiei, dar actul creației se face pe platou. Deși gîndești cadrul dinainte, pe platou poți constata că el nu se potrivește și că trebuie să-l schimbi la fața locului.

Iată un exemplu din experiența mea personală.

La **Înainte de tăcere,** aveam de filmat o scenă de exterior pe o dimineață cu ceață și imediat după aceea o scenă de interior în han, cînd veneau țăranii și cereau țuică. Mă gîndisem de acasă cum să pun lumina și cum să filmez interiorul. Numai că la fața locului, cînd am aprins luminile, mi-am dat seama că soluția de interior nu se mai potrivea cu exteriorul. Din întîmplare, afară era soare, iar razele lui intrau pe ferestrele hanului. Am stins lumina, am aprins puțină fumigenă și în interior. Nu era logic, dar se lega de exterior. Țăranii care trebuiau să intre pe ușă, abia se vedeau, păreau niște fantome ale strămoșilor noștri, și abia cînd unul dintre ei ajungea în prim plan îți dădeai seama că era vorba de un bătrîn. În felul acesta mai mult simțeam oamenii decît îi vedeam. Am ajuns la acest efect poetic constrîns de împrejurare.

Foarte puțini regizori de film știu unde să pună aparatul. Ei văd ca la teatru și filmează egal și o replică importantă și una de serviciu. Lipsa de discernămînt duce la cadre întîmplătoare și, deci, la imaginea indiferentă despre care vorbeam.

Un alt element important este cultura moștenită. Unui italian îi vine foarte ușor să facă un film la Veneția, Florența sau Roma, orașe care presupun o acumulare de cultură. Dacă noi încercăm să mimăm această acumulare, iese **Castelul din Carpați,** adică ceva fals.

Nicu Stan:

1962 — **Partea ta de vină** *(r. Mircea Mureșan)*
1963 — **Dragoste lungă de o seară** *(r. Horea Popescu)*
1965 — **Răscoala** *(r. Mircea Mureșan)*
1966 — **Diminețile unui băiat cuminte** *(r. Andrei Blaier)*
— **Vremea zăpezilor** *(r. Gh. Naghi)*
1967 — **Maiorul și moartea** *(r. Alex. Boiangiu)*
1968 — **Apoi s-a născut legenda** *(r. Andrei Blaier)*
1969 — **Doi bărbați pentru o moarte** *(r. Gh. Naghi)*
1971 — **Pădurea pierdută** *(r. Andrei Blaier)*
Puterea și adevărul *(r. Manole Marcus)*
1972 — **Conspirația** *(r. Manole Marcus)*
1973 — **Capcana** *(r. Manole Marcus)*
— **Departe de Tipperary** *(r. Manole Marcus)*
1974 — **Actorul și sălbaticii** *(r. Manole Marcus)*
— **Trei scrisori secrete** *(r. Virgil Calotescu)*
1976 — **Toate pînzele sus** *(r. Mircea Mureșan) — serial TV*
1977 — **Trepte spre cer** *(r. Andrei Blaier)*
1978 — **Înainte de tăcere** *(r. Alexa Visarion)*
1979 — **Casa dintre cîmpuri** *(r. Alex. Tatos)*
— **Clipa** *(Gh. Vitanidis)*
— **Mireasa din tren** *(r. Lucian Bratu)*
1981 — **Punga cu libelule** *(r. Manole Marcus)*

Anchetă realizată de
Cristina CORCIOVESCU

a 7-a și

celelalte arte

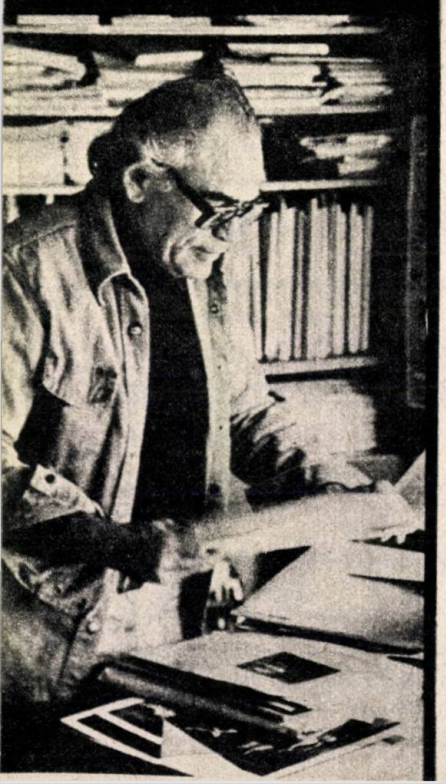
Filmul și fața nevăzută a artelor

Cinema

Deși ultimul născut din familia artelor și privit la început cu suspiciune de celelalte șase surate mult mai vîrstnice ale sale, filmul a arătat curînd că ivirea sa s-a petrecut sub o zodie norocoasă, el dezvoltîndu-se asemenea pruncului fermecat din poveste, «într-un an cît alții în zece».

Dar foarte curînd, relațiile sale cu celelalte arte au devenit dintre cele mai cordiale, toate contribuind cu propriul lor farmec, la strălucirea caleidoscopică a junelui lor confrate.

Liviu Ciulei — un mare regizor de teatru a cărei vocație și cultură plastică l-au dus și spre cinema (Din păcate prea rar!)



Aparent, cele mai strînse și mai fructuoase legături au tost cele cu literatura și muzica. Marile ecranizări, de la **Pe aripile vîntului** la **Mizerabilii,** precum și strălucitoarele music-halluri hollywood-iene ori fastuoasele opere filmate, precum **Carmen, Rigoletto** sau **Olandezul zburător** — au constituit principalele căi de acces spre o nemaiatinsă popularitate.

O «aparență» ce maschează faptul că nu în corelația cu aceste arte și-a putut filmul conștientiza și individualiza mai pregnant, pe de o parte specificitatea propriilor mijloace de expresie (care fac din el un gen artistic **aparte** și nu doar ilustrarea unor teme literare sau muzicale), iar pe de alta posibilitățile de iluminare a unor ipostaze inedite, **irelevabile pe altă cale,** ale ființei și ființării autentice a unor alte arte. Iar acestea vor fi, mai ales, artele vizuale sau precumpănitor vizuale: pictura, sculptura, baletul și, pentru anumite momente ale devenirii sale, spectacolul dramatic. Pentru că relația instaurativă pe care dorim s-o urmărim în continuare este nu una de amabile «împrumuturi» reciproce între film și celelalte arte, ci una prin care filmul, ca mijloc de expresie și deci de limbaj artistic specific și distinct de altele, poate funcționa ca o modalitate de acces spre zona de inefabil a altor forme de expresie artistică, ca o sursă de iluminare a fețelor nevăzute, aparținînd altor universuri artistice. Vorbim, evident, de așa-zisul «film de artă», numit uneori, impropriu și «documentar» de artă.

Am rămas însă dator cu o explicație privind excluderea literaturii dintre beneficiarele **acestui tip** de relație cu filmul. Să menționăm astfel că, prin definiție, o artă a noțiunilor și cuvîntului are cu totul alte legi de percepere și obiectivare mentală a imaginii **literare** decît artele vizuale în general și imaginea **concretă** a filmului, în special, lucru demonstrat cu excelență de Roman Ingarden sau Luigi Pareyson. De aceea ilustrarea prin imagini filmate a imaginii literare nu ne poartă mai aproape de înțelegerea frumuseții și specificității acesteia din urmă, reprezentînd, cel mult, cînd e vorba de o operă cinematografică valoroasă, **o altă modalitate** de tratare artistică și trăire emoțională a unui subiect sau a unei anecdotici comune. (Cazul fascinantului poem cinematografic realizat de Stere Gulea pornind de la «Craii de curtea veche» de Mateiu Caragiale sau al neuitatei galerii de tipologie umană pe care ne-o propune Dinu Tănase în «variațiunile» sale cinematografice la «Concert din muzică de Bach» de Hortensia Papadat Bengescu). Dar, și în acest caz, în care emoția artistică declanșată de receptarea unei capodopere literare stă la originea unei alte opere de artă, nu avem de-a face cu simpla proiecție a structurii literare în alt spațiu semiotic, ci cu nașterea unei opere de artă originale, viabilă **independent de raportarea ei la pretextul literar.** Este cazul mai tuturor ecranizărilor omologate de istoria filmului ca experiențe reușite de artă **cinematografică,** de lărgire a gamei modalităților de expresie specifice filmului. Evident, aceste considerații nu contestă în nici un fel valoarea literaturii ca sursă de inspirație pentru materialul ideatic al operei filmice, ci numai faptul că, prin aceasta, filmul ar contribui la o mai profundă și **adecvată** receptare a operei literare «ecranizate». Singurul cîștig pentru literatură rămîne posibila incitare a spectatorului spre citirea sau recitirea cărții respective.

Cu totul alta este situația simbiozei filmului cu artele plastice. Fiin-

Best-seller-ul Margaretei Mitchell a furnizat cinematografului cel mai răsunător succes al său *(Pe aripile vîntului* **cu Vivien Leigh şi Clark Gable)**

ţînd între aceleaşi coordonate semiotice ale imaginii vizuale concrete, dar dispunînd, în plus, de dimensiunea temporală a succesivităţii, imaginea filmică poate călăuzi privirea pe suprafaţa statică a tabloului sau statuii, ajutînd-o să discearnă şi să recunoască esenţialul, să «citească» scriitura specifică a operei respective. Astfel un «film de artă» despre pictură, în genere, sau despre creaţia unui anume artist se va putea constitui într-o adevărată propedeutică a **vederii,** fiindcă în artă **a privi,** act mecanic spontan, de percepere psiho-fizică, nu este totuna cu **a vedea,** act eminamente spiritual, de cuprindere intelectivă şi înţelegere a datului perceput. De aceea, cum spunea cîndva Picasso referitor la vizitatorii uneia din expoziţiile sale: «mulţi privesc, puţini văd!» Filmul de artă ne poate înlesni, cu mijloacele proprii amintite, accesul spre această perspectivă a «vederii», spre sufletul şi limbajul propriu al unor opere clasice. Desigur, nu prin simpla reproducere fotografică a tabloului, gen album, oricît de fidelă cromatic (cum se mai întîmplă adesea cu unele filme «monografice», utile sub aspect documentar şi informativ, dar atît), ci prin explorarea succesivă a structurii ei formale şi prin evidenţierea organicităţii ei cu ajutorul unor procedee precum izolarea amănuntului semnificativ, repetarea, alternarea contrapunctică a unor aspecte cromatice sau formale etc., astfel încît să devină sesizabile principii şi legi de construcţie ce scapă de obicei privirii de ansamblu, dar care stau la originea senzaţiei de coerenţă şi armonie pe care ne-o trezeşte contemplarea operelor respective. Este aportul de cunoaştere şi trăire emoţională a unor creaţii de referinţă în plastica românească, pe care îl datorăm peliculelor dedicate lui Th. Aman, Luchian, Margareta Sterian, Corneliu Baba, semnate de cineasti prestigioşi ca Titus Mesaroş, Erich Nussbaum, Mirel Iliesiu şi Florica Holban. Tot o incursiune dezvăluitoare de orizonturi nebănuite, în universul şi specificitatea picturii naive, ne-o prilejuieşte excelentul film al lui Mirel Iliesiu: **Liniştea picturii.** Filmul acesta are o dublă valoare de cunoaştere. Odată, prin dimensiunea sa plastică propriu-zisă şi a doua oară în plan uman, dezvăluindu-ne motivaţia existenţială, resorturile psihice intime ce stau la originea viziunii «naive» asupra realităţii — aspecte care, iarăşi, nu pot fi descifrate din simpla contemplare a tablourilor respective.

«Mulţi privesc, puţini văd.» Cinematograful îi ajută să vadă

În ceea ce priveşte dezvăluirea «feţei nevăzute» a unor opere sau genuri de artă vizuală şi audiovizuală, ea se referă îndeosebi la relevarea unor aspecte şi etape ale procesului lor de devenire, îndeobşte ignorate de public, dar reprezentînd acoperirea în sudoare şi efort, pasiune şi perseverenţă, sacrificiu şi îndîrjire a valorii lor estetice finale. O asemenea miraculoasă poartă spre «culisele» unde se cizelează cu răbdare şi lacrimi uneori, luni şi zile în şir, perfecţiunea «de o clipă» a imponderabilei plutiri pe scenă a balerinelor, ne-o deschide antologicul poem cinematografic despre eroismul **muncii** artistice al Adei Pistiner: **Şi.** Din aceeaşi categorie a filmelor ce ne poartă în laboratorul de creaţie al marilor personalităţi artistice, ajutîndu-ne să înţelegem mai bine zbuciumul şi căutările creaţiei şi astfel să intuim mai exact profunzimea umană a operei, face parte şi documentarul artistic în care Cornel Cristian surprinde repetiţiile lui Liviu Ciulei la «Furtuna».

În aplauzele cu care publicul va fi răsplătit efortul şi reuşita balerinelor sau actorilor amintiţi, o parte din satisfacţia înţelegerii şi recunoaşterii izbînzii lor artistice se datorează fără îndoială şi imaginii cinematografice care a făcut să devină vizibile cele două-treimi din masa icebergului, scufundate sub apă şi ascunse privirilor, dar a căror existenţă asigură plutirea calmă şi majestuoasă, echilibrul ferm al treimii însorite. Este supremul omagiu şi cel mai fructuos sprijin pe care filmul îl poate acorda celorlalte arte.

Victor Ernest MAŞEK

Remember
Costinești '81

Se poate întîmpla ca ceea ce pare teribil de hazos în anotimpul cald să nu mai pară așa în anotimpul rece? Într-un fel se citește umorul «la slip» și în alt fel la gura sobei? Ia să vedem. Să citim cîteva mostre din cea mai umoristică, zice ea despre ea, publicație a anului 1981:

SECVENȚA

cotidianul Festivalului filmului pentru tineret editat de „Scînteia tineretului"

Ce a fost **Secvența** *și ce și-a propus ea? Din articolul-program:*
*«**Secvența** își propune să schimbe în glumă orice avînt necreator, ea ține să suplinească lipsa din program a comediilor, ea se vrea o cameră de filmat ascunsă, ea vrea să deplaseze spre comedie pînă și cea mai mică dramă ce se poate naște în imaginația vreunuia dintre participanții la festival. Istoricii cinematografului se vor bate pentru un exemplar!» Iată cîteva extrase din colecția cotidianului:*

Note de drum București — Costinești

Plecarea, stabilită la ora 7, are, în fine, loc la ora 8. Pe scaunul din față al microbuzului, regizorul Dinu Cocea explică șoferului regia drumului. Oprire la Slobozia, unde Gabriel Oseciuc dă huța un copil, pilotează un autoturism, ajutîndu-i să parcheze, dă o raită pe la bucătării și se oprește pe la cîteva mese. Lumea crede că joacă într-un nou film. Echipajul microbuzului pătrunde în restaurantul campingului unde Cornel Nistorescu dă peste Mircea Sîntimbreanu la un pește prăjit și nu-l lasă pînă nu-i spune cînd îi intră cartea la tipar. Plecarea peste un sfert de ceas care se face jumătate. Pe drum îl pierdem pe Ion Popescu Gopo. Călin Căliman se uită pe fereastră și-și trece în carnet peisajul patriei noastre. Lui Ion Cristoiu, Cornel Nistorescu îi oferă drept pernă «Mitrea Cocor» de Mihail Sadoveanu. În acest timp, S. Ungureanu povestește prin semne amintiri din armată. La Țăndărei, coborîm și întrebăm un grup de țărani cum văd ei destinul filmului românesc de actualitate. Despre destinul filmului aflăm puține lucruri, în schimb cumpărăm niște pepeni. Dinu Cocea vede niște cai și vrea să le dea indicații de regie. La Costinești, tovarășul Manolache zice că my house is my castle. În românește, desigur.
(Nu va mai urma)

*

Croaziera

Să ne aducem aportul

«Magdalena» — o exegeză semiotică

Există în **Croaziera** lui Daneliuc o foarte vînjoasă legătură cu ritmurile tinerești ale actualității, dar nu cu așa-zisa muzică disco atît de mult proslăvită de o serie de emisiuni a căror sănătate morală ne îngrijorează profund («ex nihilo nihil») cît mai ales cu filonul atît de robust al acelei ramuri a muzicii noastre strămoșești, numită actualmente folk, dar specialiștii pot demonstra cu probe insurmontabile cît de adînci sînt rădăcinile ei în timp («fugit ireparabile tempus»). Mă refer — sper că cititorul a sesizat — la antologica melodie Magdalena-Magdalena, cîntec cu care începe filmul și în care ne regăsim cu toții: bărbați și femei, tineri și bătrîni, profesori și elevi, pietoni și proprietari de autoturisme, de biciclete, de mașini de spălat, de mașini de calculat, (căci să nu uităm, trăim în era electronică — așa cum afirma și celebrul savant Levi Strauss în nu mai puțin celebra sa carte «Gîndirea sălbatică»). Acest film va însemna fără doar și poate o piatră unghiulară atît în istoria turismului românesc cît și mai practic (praxisul este azi la ordinea zilei) în istoria de fiecare zi a ghizilor noștri, a fermelor noastre de galinacee, atît de expresiv conturate de autor într-o secvență care ne duce cu gîndul la kinoglazul lui Vertov, la ultimii susținători ai lui Jodorovski, ba chiar la **Tridentul nu răspunde** (de care răspunde un regizor a cărei prolificitate uimește de mulți ani toate teritoriile în curs de subdezvoltare). Ce s-ar mai putea adăuga acestei riguroase exegeze fără să călcăm cele șapte legi ale ambiguității artistice teoretizate de faimosul Empson, dar pe care studiourile noastre le-a sesizat atît în **Nepoții gornistului**, cît și în cele mai recent producții ale caselor numite simbolic, desigur, 1, 2, 3, 4, 5, (lipsa unui număr este firește o aluzie la Hermeneutica lui Eliade).

Privind **Croaziera**, un lucru este deosebit de clar. Acest film trăiește prin stil, căci să nu uităm: «le style c'est l'homme». Aceasta ar fi concepția unei cronici structuraliste, mai precis semiotice, descifrarea codului acestui film. În limbaj tradițional, am putea spune fără teamă de a repeta adevăruri îndeobște cunoscute: «Omul, ce mîndru sună acest cuvînt!» căci ideea filmului e omul, iar filmul un imn de slavă adus Omului. Homo sapiens! Homo faber! Homo ludens! Homo neanderthalis! Homo din Cro-Magnon! În puține cuvinte: Homo cinematographicus! Ce mai, Homo homini lupus!

Stop-cadru la masă

Dragă Secvență...

Fiindcă ești singura mea prietenă pe frumosul litoral al mării noastre

negre, aș vrea să mă destăinuiesc ție ca unei surori siameze. Filmul **Stop cadru la masă** a accentuat extrem de profund starea de melancolie cu care am sosit în localitate. După ce l-am văzut, m-am dus în cameră și, înfundîndu-mi fața în perna de pe patul colegei mele, am plîns pînă cînd s-a terminat la discotecă Abba și-a început Gil Dobrică la tranzistor. Dragă Secvență, mă mir foarte mult că tovarășii noștri de la cinematografie au putut să admită ca acest arhitect să părăsească pe Dorina Lazăr care n-a făcut nimic la Măgura, a băut numai o cafea și a plîns și ea, ca și mine, ungîndu-și fața cu o cremă de noapte pentru că în zilele noastre o femeie trebuie să fie îngrijită chiar și în cele mai grele momente ale vieții, adică ea trebuie să fie mereu pregătită ca să întîmpine în față Necunoscutul. Dragă Secvență, eu poate n-am studiile Dorinei Lazăr care mergea din casă-n casă în interes de serviciu părăsind astfel un apartament pe care și l-a făcut cu multe sacrificii, ca și mine, care am plătit la Confort II sporit, dar el, ca și eroul filmului, m-a părăsit după 6 luni de rate plecînd cu o colegă de birou, Pușa, foarte asemănătoare cu Anda Călugăreanu, numai că aceea e șașie și nu știe să cînte nici la ghitară și nici să calce cămășile, de aceea el vine să-și ia schimburile tot de la mine, dar eu nu accept, ca Dorina Lazăr, să-i dau nici o cămașe, nici un maiou și nici un pantof, închizînd totul în debara ca să se hotărască odată: ori Pușa ori echitatea! Dragă Secvență, aș vrea să-mi răspunzi neîntîrziat cum de a fost cu putință să se realizeze în studiourile noastre atît de sănătoase un film care arată un bărbat însurat bînd bere și mîncînd plăcinte cu o fată (vorba vine fată!) care zice că ea e cafegioaică titulară și caută să-l seducă aruncîndu-și în gură diferite bucățele de pîine. Dragă Secvență, te rog foarte mult să-mi răspunzi: de ce se fac asemenea filme? Cui servesc ele? Unde e mesajul lor educativ?

Referat asupra filmului «Stop cadru la masă»

Tema filmului este ofertantă, subiectul se inspiră din realitatea fierbinte a zilelor noastre, personajele sînt oameni ai muncii care trudesc cinstit în birourile, cît și pe culoarele ramurei respective de activitate. Miza filmului este însă minoră. Subiectul ar cîștiga dacă nu s-ar fărîmița într-o factologie măruntă, care diminuează atît tema, cît și forța educativă a viitoarei pelicule. Observații de amănunt:

1. Filmul deformează realitatea punînd accentul pe un caz cu totul nesemnificativ pentru profilul arhitectului din vremurile noastre.

2. Filmul va avea un efect nociv atît asupra tinerilor care vor să-și întemeieze un cămin fericit cît și asupra acelora care au reușit, dar datorită problematicii filmului — vor descoperi posibilități de fisurare în monolitul conjugal.

3. Filmul este o piedoarie dăunătoare nu numai condiției noastre morale, dar și condiției noastre biologice, mai exact spus, medicale.

Propunem să se scoată scena în care eroul pregătește jumări de ouă și să fie înlocuită cu o plimbare în aer liber

4. Filmul dă o imagine negativă asupra situației I.C.R.A.L.-ului, întrucît toate locuințele arătate în peliculă au un aer închis, cu rufe pe balcoane (ceea ce e interzis prin hotărîrea 224). De asemeni e de semnalat că toate instalațiile sanitare prezentate de autor se află într-o stare deplorabilă, mai ales robinetele care emit anumite sunete de rezonanță kitsch.

5. Propunem de asemeni ca strandul popular unde se întîlnesc eroii să fie înlocuit cu o serie de secvențe filmate pe litoral, dacă se poate la Mamaia, într-un cadru apt să prezinte turiștilor străini frumusețile patriei noastre precum și modul în care își petrec concediul oamenii muncii la noi.

6. Propunem de asemeni ca fiica eroului să nu-și mai piardă vremea desenînd și să se pregătească intensiv pentru admiterea la o facultate unde numărul candidaților e foarte scăzut. Propunem ca alegerea acestei facultăți să rămînă la latitudinea autorilor.

Ana și „hoțul"

În loc de stenogramă la o discuție cu spectatorii

● «Cum ar fi fost sfîrșitul filmului **Ana și «hoțul»** dacă băiatul nu o cerea de nevastă pe fata rămasă însărcinată? Ați rezolvat-o foarte ușor în film, dar în viață cum rezolvă o fată situația asta?» **«Dar scena de la patinoar? Unde era paznicul? Dacă vrei tu să te duci să faci ce ei, vine paznicul și te dă afară».** ● «La Montreal s-a proiectat într-o sală un film și fiecare spectator avea două butoane — dacă apăsa pe unul, eroul principal murea, dacă apăsa pe celălalt, era salvat. Așa că acțiunea de pe ecran se derula în funcție de apăsările spectatorilor» ● «În viața noastră de zi cu zi iubim de mai multe ori». ● Pot să vă spun că am un coleg care acum cîțiva ani a trăit exact filmul **Ana și hoțul:** a furat o serie de bijuterii și a făcut niște ani de pușcărie și a ieșit și s-a căsătorit și are un copil. Păcat că n-a apărut filmul acum cîțiva ani». ● **Ce planuri de viitor aveți, Virgil Calotescu?** (o voce ingenuă). «Una-i ce vrem noi, și alta ce respinge Casa de filme» (vocea lui V. Calotescu). ● «Sînt un vechi și consecvent admirator al lui Carmen Galin. Îi solicit o scurtă autobiografie». ● «Îmi vine să uit întrebarea. Cînd terminam eu facultatea, mulți dintre dumneavoastră erau la elementară. Sînt curioasă cît timp o să-mi mai ofere regizorii roluri de tinere fete» (Carmen Galin). ● «Știu că actorii își trăiesc rolurile. Nu i-a fost frică lui Gabriel Oseciuc că-l bate Amza Pellea pentru că e hoț?» ● «O anecdotă rezumată: de ce stă Bulă pe acoperișul liceului? Să aibă liceul la bază. Deci nu ajunge să ai Cannes-ul la bază, trebuie să ai și Costineștiul la bază» (Ecaterina Oproiu). ● **Ana și «hoțul»** nu mi s-a părut rotund cum zicea cineva». ● «Părinții copilului Sava Cătălin să afle că nu s-a pierdut, că e la barcă (Ioan Grigorescu). ● Glasul unui paznic de la spații verzi: «Să nu vă mai prind pe-aici»!

Dușmanii Secvenței

— Emil Marinache, redactor șef al «Scînteii tineretului» (pentru că ne-a trimis aici).

— Ciocănitoarea Woody

— Distanța Costinești/Constanța (pentru că are 29 de kilometri și cinci sute de metri)

— Fondul principal de cuvinte

— B.T.T.-ul (pentru că are un T în plus)

— Vînzătoarea de șlapi

— Perioada Evului mediu

— Meteorologul de serviciu

Cu Ion Truică înainte de plecare

— Ce faceți în gară pe o asemenea căldură, Ion Truică?

— Aștept. **— Ce?** — Să-mi vînd biletul de accelerat. **— De ce?** Intenționat sau din greșeală, Ludmila Patlanjoglu mi-a cumpărat bilet de întoarcere cu o zi mai devreme. **— Oricum nu aveți cui să-l vindeți. Acum, în perioada Festivalului, lumea vine la Costinești, nu pleacă.** — Mulțumesc, asta observ și eu de 45 de minute **— Ați fost dimineață la discuțiile cu publicul de pe plajă?** — Da. **— Și?** — De acolo m-am dus direct la farmacie **— Vă durea capul?** — Nu. M-am dus să-mi iau gerovital. **— Pentru ce?** — M-a confundat cineva cu Ioan Grigorescu, adresîndu-mi două întrebări. Singura asemănare dintre noi fiind **chelia**, n-am putut să-i dau nici un răspuns. **— Totuși, care a fost prima întrebare?** — Dacă eu am scris «Biblioteca din Alexandria». **— Și a doua întrebare?** — Dacă plec cu «Cercul» la Cannes **— Vă urăm drum bun!**

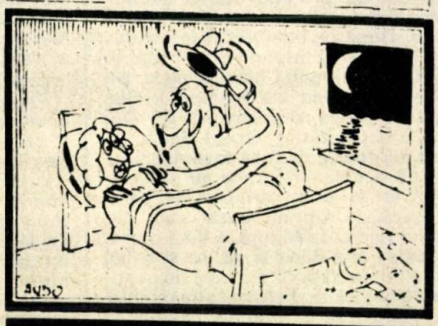
→

Festivalul filmului pentru tineret

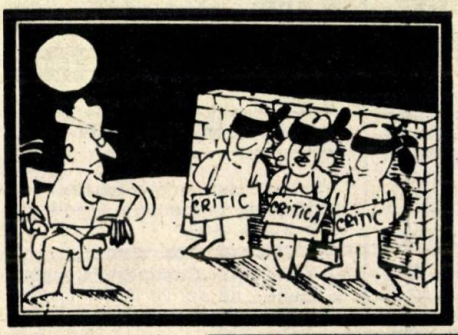
PREZINTĂ

nouă zile dintr-un an la Costineşti

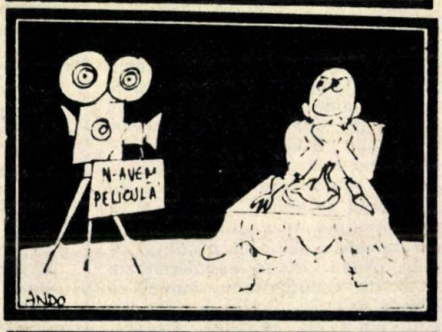
BUNĂ SEARA, IRINA



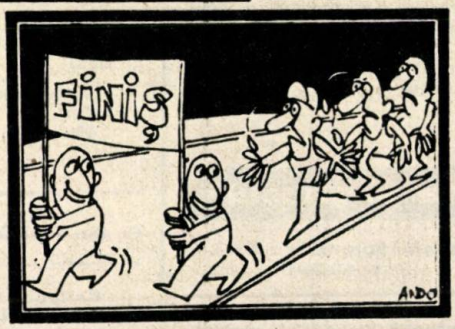
DUELUL



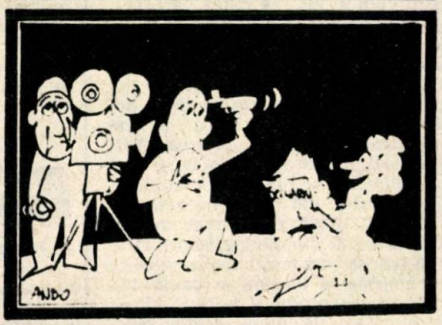
STOP-CADRU LA MASĂ

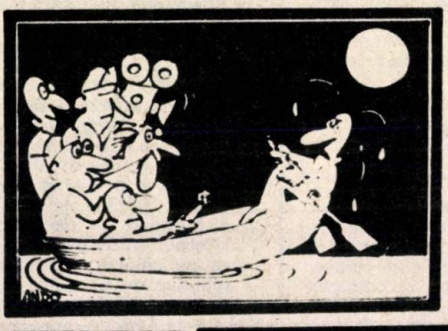


CAMPIONII



PROBLEME PERSONALE





O LACRIMĂ DE FATA

CROAZIERA

MOCĂNIŢA

FATA MORGANA

Repertoriul festivalului văzut de Octavian Andronic — ANDO

Din viața secretă a juriului

● Studenții Institutului de artă teatrală și cinematografică (vesnic) cu probleme se pot adresa începînd de astăzi rectorului lor — Octavian Cotescu ● Nicolae Girardi este la Festival cameraman (se mută din cameră în cameră). ● Pierdut fetiță la masa juriului. Găsitorul este rugat să o aducă la Radiovacanța, ca să conducă discuțiile. Recompensă — volumul «Învățăturile Ilenei Berlogea către fiica ei, Anca». ● Călin Căliman a fost prezentat de pe scenă drept «coautor» al unui film de amatori: așteptăm trecerea la profesioniști. ● Laurențiu Profeta fredonează Roling Stones pe furiș. Noi o facem pe față. ● Vlad Rădescu nu se dezminte — rade tot ● Florian Potra i-a transmis prin telex celebrului Aristarco programul Festivalului și colecția «Secvenței». Omul cît trăiește speră ● Dumitru Fernoagă nu are viață secretă. ● Dinu Cocea s-a prezentat la Comandament solicitînd bonuri de ovăz. Cine se leagă de calul lui Dinu Cocea se leagă de juriu. Cine se leagă de juriu așa rămîne.

Din jurnalul unei fete cuminți

Oana, fiica Ginei Patrichi
Viața rațională la 15 ani

Programul începe cu trezirea la ora 11, ca rezultat al strădaniei mamei de a-mi face o viață rațională. Urmează mersul la plajă, unde trebuie să te expui soarelui, care bine face cui îi place. Plăcerea durează în jur de o oră, pentru că berea rece ne așteaptă la Hotel, împreună cu cînd ciorbiță, cînd supiță. Mama susține că somnul de după-amiază este indicat mai ales persoanelor de 15 ani, zbuciumate. Te trezești în sfîrlituri și bubuituri: tierbătorul de cafea, mînuit cu grație de mama. Urmează pregătiri (vestimentare) pentru vizionarea marelui Festival al filmului românesc pentru tineret, care se desfășoară paralel cu: pișcături de țîntari, signale de locomotivă, signale de petrecăreți, rafale de vînt etc. Locul în amfiteatru e care pe care (fără spătare). Pînă acum eu m-am dovedit a fi cea tare: am văzut toate filmele pînă la sfîrșit. Drept care mama zice că am un sistem nervos perfect. Nu știu cît e de perfect, de vreme ce de trei zile-ncoace mi se bate un ochi, îmi tremură un picior, mă ține un junghi în spate, și asta fix în jurul orei nouă seara, cînd trebuie să mă distrez conform programului organizat de mama: o viață rațională...

Înainte de plecare, Sergiu Nicolaescu ne-a declarat:

«Înaintea fiecărui film, vin aici, la vaporul «Evanghelia», să mă spovedesc. Privind-o cum rezistă împotriva ruginei, înțeleg mai bine ce înseamnă lupta cu valurile celei de-a șaptea arte. Dacă n-ai pistoale, n-ai parte, și dacă n-ai parte, devii scenarist, actor sau costumier. Idealul meu în cinematografie? Să fac un film pe zi. Asta, înainte de plecare!»

Miss-terele Costineștiului

(dare de seamă)

În noaptea de 6 spre 7 august, în timp ce la masa juriului totul înghețase, într-un Stop-cadru, la bimilenara discotecă «Dacia» se întîmpla o chestie ieșită din comună: profitînd de plecarea lui Carmen Galin, zeci și sute de tinere fete și-au dat în petec dezlănțuindu-se pe ring cu un superb dispreț pentru cei care se înghesuiau la festival. Opinia publică a reacționat prompt, sancționîndu-le aspru: deci «Miss Dacia», cu participante între 16 și 2050 ani! Juriul a fost compus din IATC-iști (măcar aici nu li s-a discutat competența): Bose Ovidiu Paștina, Tudor Potra și Dumitru Daminan (imediat după proiecția filmului său, a simțit nevoie să facă parte dintr-un juriu). Producțiile prezentate au fost de calitate, media de vîrstă a debutului fiind cu vreo 20 de ani sub cea din Buftea. Probele, cît se poate de variate: gimnastică acrobatică, declarații de dragoste și multe-multe stiluri de dans (cîți actori consacrați știu toate astea, aud?)

Cîștigătoarele au fost recompensate cu diverse lichide îmbuteliate și cu aplauzele publicului, sub privirea părintească a Radiovacanței-Costinești. Aviz cineaștilor: mai băgați ochiul și în interes profesional la populația acestui «oraș al femeilor». Sîntem în vacanță și nu ne ajunge o singură «lacrimă de fată». Așteptăm provincia! Bau!

Costinești văzut de Nichita Stănescu

Precis că edenul ab initio a fost aici la Costinești și tot aici s-a efectuat prima operație chirurgicală din univers. Bunul Dumnezeu a făcut-o dintr-o coastă (maritimă și pe atunci) a lui Adam, pe Eva.

Așa se explică faptul că în stațiunea Costinești, abundența cea mai mare este aceea de Eve și de Nimfe încît bietul om, contemplîndu-le cu dulceață, încearcă sentimentul vaporului Evanghelia, astăzi epavă, nemaivoind să se întoarcă în Grecia și zgîndu-se din toată fierăria lui ruginită la șarmul Evelor și Nimfelor din Costinești, care încă nu au fost izgonite din edenul adolescenței.

Premiile „Secvenței"

■ Marele Premiu: Nouă

■ **Premiul pentru regie:** Virgil Calotescu pentru regia filmului «Croaziera»

■ **Premiul pentru scenariu:** nu se acordă

■ **Premiul pentru imagine:** Umbra lui Mircea la Cozia

■ **Premiul pentru muzică:** Corul tăbăcarilor de la «Emailul roșu» din Topraisar

■ **Premiul pentru interpretare feminină:** biela manivelă din Mocănița

■ **Premiul pentru film documentar:** Ziua hepatitei la sate

■ **Premiul pentru popularitate:** Obeliscul

■ **Premiul «Virgil Calotescu»:** Dinu Cocea

Propuneri pentru viitorul apropiat

1. Ediția a V-a să fie comasată cu primele 4 ediții
2. Juriul să fie format din copiii juriului
3. Cazarea să fie asigurată numai pe timpul proiecției filmului
4. Să se asigure ospătari cu autoservire
5. Secvența să fie realizată de cineaști, iar noi să le facem filmele
6. Discuțiile de pe plajă să se desfășoare sub egida U.N.E.S.C.O.
7. Secvența să se numească «Clemența»
8. În calculele topului să fie integrat și pătratul ipotenuzei
9. B.T.T.-ul va avea drept activitate de bază trecerea în fiecare zi a acceleratului 425.
10. Obeliscul se va muta pe scenă.
11. B.T.T.-ul va organiza transportul hotelurilor către locurile de parcare
12. Pentru un util schimb cu cinematografiile străine se vor organiza și proiecții în Golful francez
13. Se va organiza și ediția a V-a.

VA URMA (sperăm)

Selecție realizată de **Eugenia VODĂ**

Cannes '81

Un „dur" față-n față cu eternitatea

...dar și o machetă a Italiei contemporane

Cinema Visconti mort, Antonioni mereu rătăcitor, Fellini supt de propria lui legendă, captivul ei. Triumviriii s-au dus, fiecare în altă direcție. În lipsa lor, prim-planul filmului italian a fost ocupat de Francesco Rosi, un cineast al cărui suprem țel este să facă din film nu numai un martor al istoriei, nu numai un suporter al ei, ci un companion. Ca să-i recunoști vocația de zoon polytikon nu e nevoie să-l vezi, să-l auzi (dacă, totuși, un festival cum e Cannes-ul îți dă posibilitatea asta, cu atît mai bine); nu e nevoie să-i citești numeroasele interviuri acordate întotdeauna ușor și cu plăcere (e italian, e din Napoli — să ne mirăm că-i locvace?); nu e nevoie, cum ziceant, decît să-i numim filmele. Toate au un aer de document. Aproape toate pornesc de la cazuri reale. Faptele sînt povestite voit «uscat», în ritmul nu lipsit de suspens al răstoirii unui dosar, de obicei cu multe piese lipsă, în stilul unui așa-numit jurnalism de opinie. În spatele fiecărui titlu o afacere. **Salvatore Giuliano** (1962) o afacere judiciară prin care se descrie subsolurile unei Italii postbelice; **Mîinile deasupra orașului** (1963), o afacere financiară prin care se relevă secretele raporturi dintre capital și politică; **Cazul Mattei** (1972), o afacere politică rămasă pînă azi nedezlegată, dar dincolo de enigmă, o radiografie a puterii și a puterilor aflate în aliațe oculte și în conflicte la fel de oculte etc.

Ultimul său film, **Trei frați**, marchează o schimbare de ton. Rosi este, ca întotdeauna, intens preocupat de realitatea imediată numai că modul de abordare nu mai e parcă cel de altădată. Regizorul nu mai e atît de ritos și parcă nici atît de «obiectiv». Binoclul începe să fie ținut invers. Înainte vedeam cazul prin lentila distanțatoare, acum subiecții se apropie, sînt cercetați de aproape, cu nostalgie, ba chiar cu emoție. Înainte personajele lui erau rotițe în marele mecanism. Acum dramele indivizilor conțin aceeași reverberație socială și politică, dar au în același timp o cutie de rezo-

nanță intimă. Poate-i efectul vîrstei (59 de ani), poate-i nevoia de înnoire resimțită de orice artist, după o anume experiență ajunsă în faza de saturație. Interesant este că prin acest ultim film (procesul începuse timid în **Cadavre de lux,** și ceva mai accentuat în **Eboli),** interesant, zic, e că avem de-a face cu un Rosi, același ferm, bărbat de stat, care începe să fie, nu înlocuit, ci dublat din ce în ce mai des, de un Rosi-filozof. Omul de acțiune acționează în continuare, dar gesturile lui, altădată bruște, categorice, rămînînd ferme, încep să capete haloul unei stări de meditație, uneori de melancolie. Contururile faptelor, ale oamenilor nu mai sînt zimțate, ci nimbate. Prin lumina tare a lămpilor aprinse peste masa de operație, începe să se prelingă fișii de clar-obscur, raze tremurate, ba chiar tulburi venind de departe, de la nunta bunicului octogenar. El, bunicul, era atunci un mire focos, iar ea, nonna, cum o numește azi fetița, era o femeie frumoasă, trupeșă. Ginerii au fugit de la ospăț. Se pornise, din senin, o ploaie zăbăucă de vară. Mirele și mireasa au luat șareta și au ajuns cu ea la malul mării. Femeia rîde și își îngroapă picioarele în nisip, dar tot scurmînd cu mîinile în făina plajei își pierde verigheta. Verigheta care reapare în ultimul cadru. Mireasa, bunica, nonna a murit și fetița, nepoata, plînge («pentru ce toată lumea trăiește numai nonna e moartă?»). Mirele de atunci, bunicul de acum, octogenarul nu spune nimic. Ceremonia funerară s-a terminat. Fiii, frații. s-au dus. Bocitoarele au plecat acasă. Ferma a rămas pustie. În odăile goale sînt numai el și fetița, fetița care în ziua îndoliată s-a jucat tot timpul singură prin grădină cu găinile, prin pod, îngropîndu-se în grămezile de grîu, așa cum demult se îngropa, în nisip nonna, la malul mării, cînd era mireasă. Acum nonna nu mai este și reîntors acasă, primul gest al bătrînului, Charles Vanel, este să ia verigheta de pe poliță și să și-o pună pe degetul cel mic. Așa se încheie filmul: o mînă bătucită de țăran bătrîn, purtînd pe degete două verighete.

Acest tip de emoție este pentru Rosi «ceva nou». Ceva nou pornind însă de la o structură foarte rosiană, deși aici nu mai avem de-a face cu o afacere zgomotoasă, ci cu un eveniment trist, etern omenesc, prin care trebuie să treacă toți pietonii acestei lumi, pentru că mamele mor întotdeauna înaintea fiilor. O femeie în vîrstă, îmbrăcată-n negru, trece pe-o potecă. La dreapta și la stînga, cîmpuri cu varză. Bărbatul — v-am mai spus, Charles Vanel — stă undeva în urma ei. Omul merge cu fața spre apus și lumina de crepuscul îi adîncește crevasele de pe obraz. Iepurii saltă pe sub frunze de varză și bătrînul țăran stăpîn pe toate vicleșugurile cîmpiilor n-are decît să-ntindă mîna ca să prindă urechiatul. Și-aici începe o splendidă scenă de dragoste octogenară. Bătrînul ține iepurele de urechi și i-l întinde ei, ca pe o ofrandă. În privirea lui, în privirea ei, o imensă și tăcută tandrețe. Tăcută pentru că n-a avut nevoie niciodată de cuvinte. Femeia surîde ca atunci, demult, pe plajă. Ia vietatea, îi netezește blana, îi dă drumul pe sub frunzele mari de varză și, întorcînd mereu capul, surîzînd, fluturînd mîna își continuă drumul pe-o potecă care începe într-un cîmp cu varză, dar unde sfîrșește, cine poate să spună? Femeia pleacă, dispare în frunzișuri. În secvența următoare, bătrînul e la oficiul poștal. Scrie trei telegrame, către trei fii, aflați fiecare în alt oraș: judecătorul la Roma, învățătorul la Napoli, muncitorul la Torino. Textul telegramei: mama a murit. Iscălește, tata.

Metoda confruntării, atît de dragă lui Rosi, se va exercita, de data asta, «între frați», aflați prin dorința autorului în situația unui triunghi aproape simbolic. Acțiunea va dura, ca în piesele antice, 24 de ore, atît cît trebuie ca cei trei frați să se reîntoarcă în satul natal, să-și ducă mama la locul de veci, să stea o noapte împreună în aceeași odaie, să se regăsească, înfruntîndu-se. Învățătorul e un utopist, vorbește în limbajul utopiștilor și visează o lume de basm în care tinerii luminați parcă de o putere miraculoasă vor mătura — și iată-i vedem măturînd la propriu! — vor mătura, zic, toate păcatele unei planete otrăvite. Judecătorul vorbește pe limba unei justiții înfricoșate de propria sa neputință. Visurile sale — vise la propriu — sînt, de fapt, coșmaruri. Omul legii trebuie să judece procesul unei bande de teroriști. Magistratul se vede înconjurat de tineri cu capetele acoperite de cagulă. Se vede ciuruit de gloanțe. Își vede soția înspăimîntată, adusă la «fața locului». Muncitorul este din Torino. El aduce și liniștea și neliniștea marilor uzine, dar și mica lui dramă personală: ruptura de o soție pe care o iubește cu foc, după moda veche a sudului, dar cu care trebuie să trăiască după o modă nouă. Niciodată discursul politic al lui Rosi nu a fost parcă atît de explicit. Prin destinul celor trei frați se vede Italia contemporană, sfîșiată de neînțelegeri, amenințată de utopii, hărțuită de tot felul de spaime. Nu-i pentru prima oară cînd Rosi întreprinde asemenea translații de la individ la societate. Dar este pentru prima oară cînd Rosi ține să dea analizei sale o perspectivă care să nu fie numai a prezentului. Căci cei trei frați sînt flancați de două personaje numai aparent secundare. Unul este tatăl, bătrînul-țăran care rămîne singur în casa pustie. Celălalt e nepoata, o fetiță de opt ani care nu se poate consola, întrebînd mereu: de ce nonna a murit cînd toată lumea trăiește? Cheia filmului stă într-un gest: o fetiță de opt ani ia de mînă un bunic de optzeci de ani. Ei merg mînă-n mînă pe un drum de țară. Bătrînul sugerează, desigur, stabilitatea valorilor tradiționale. Fetița sugerează, desigur, speranța. Dar nu o speranță în general, ci o anume speranță: speranța că pe această planetă, atît de otrăvită, nu totul e maculat, nu totul e maculabil.

Ecaterina OPROIU

Magistratul asasinat (în coșmar) în *Trei frați* de Rosi (Philippe Noiret)

Cannes '81

Fața friguroasă a filmului englez

O mostră de cinema autentic

Cinema Ken Loach este reprezentantul unui anume cinema englez, care s-ar putea intitula «free-cinema-ul după un sfert de secol».

Cîteva date biografice. Născut: 1936. Tatăl: responsabilul serviciului de întreținere într-o uzină de mașini-unelte din Coventry. Studii: facultatea de drept (Oxford). Prima pledoarie nu la bară, ci pe scenă, într-o revistă și anume într-un rol jucat de la A la Z pe întuneric. Cazier: colaborarea la televiziune (coautorul unei serii foarte populare: «Piesa de miercuri»), autorul a cinci filme de lung metraj: primul — **Săraca vacă** (1968), ultimul — **Priviri și zîmbete,** filmul de deschidere a actualei ediții a Cannes-ului.

Titlul recentei producții este înșelător. Pelicula, într-adevăr, este ciuruită de privirile sumbre, grele, apăsătoare, tăioase, pline de reproș ale celor trei tineri eroi: o fată, vînzătoare într-un magazin de încălțăminte și doi băieți care au absolvit gimnaziul, iar acum aleargă zadarnic de dimineața pînă seara la oficiile de plasare. Funcționari cîți vrei, unii mai repeziți, alții mai paterni, dar toți, pînă la unul, neputincioși; ghișee cu duiumul, dar zîmbetele anunțate în titlu nu se văd și nici nu se lasă bănuite. Acțiunea începe în cenușiu (film alb-negru), în dezolant, în smog. Shefield-ul zilelor noastre cu doamne în vîrstă scandalizate de nepolitețea tineretului din ziua de azi și cu tineri, foarte mulți tineri, care, ce-i drept, nu sînt prea protocolari, dar sînt, în schimb, păguboși, sensibili și extrem de vulnerabili. Juneța lor este de fapt un șir de traume: trauma de a nu găsi de lucru, trauma de a da teste, cît mai multe teste, și a primi, mai tîrziu, acasă, politicoase scrisori de refuz, trauma familiilor despărțite; părinții «și-au refăcut viața», fiecare în altă parte, într-o parte în care el, «copilul din prima căsătorie» se simte de prisos. Adolescența — așa cum o vede Loach — e vîrsta în care totul rănește, pentru că totul e comparat cu un ideal. Cîte comparații atîtea eșecuri. Mama trebuie scoasă de la icoană pentru că o întîlnește, din întîmplare, la cinema, îmbrățișîndu-se, cînd se stinge lumina, cu un necunoscut. Mitul tatălui integru se prăbușește, cînd într-o criză de disperare te sui pe motocicletă și alergi cîteva sute de kilometri ca să-i cazi în brațe. Dar, la capătul drumului, nu sînt brațele tatei, ci mirarea mohorîtă a unei femei obosite, cu un copil mic în brațe. Vasăzică, habar nu aveai, că pe lumea asta a apărut un frățior. Familia mică se ia la întrecere cu familia mare și amîndouă lovesc cu sete, fără melodramă, scurt, înfundat, eficace. Rana produce durere, dar mai ales ostilitate. Ostilitate față de mediu, ostilitate față de iubita de care te despărți stupid (mizeria cheamă stupiditatea), față de prietenul care s-a săturat să fie șomer, s-a angajat în armată, o duce bine, are, în sfîrșit, bani, n-are, în sfîrșit, scrupule.

Respins de admiratorii unui cinematograf definit ca «cheewing-gum pentru ochi», filmul a intrat cu onor în palmares, la o categorie specială: filmul contemporan.

Loach, puțin cunoscut la noi (**Viață de familie** a trecut totuși prin rețea), este un nume care trebuie reținut pentru că face parte din speranțele unui realism lucid, plin de sensibilitate și pudoare. Ca personaj (delicatețe, oroare de scandal, jena de autoreclamă), Loach este un anti-Fassbinder. Ca stil, el se află pe filiera lui Lindsay Anderson. Acum vreun sfert de secol, Anderson scria faimosul eseu-document: «Afară și înainte!». Afară înseamnă afară din studiourile care fabricau un cinema «typical english» adică un cinema tolerant, lipsit de pompă, amabil, dar îmbibat de o amabilitate care ține de indiferență, de dorința de a nu lua nimic în grav, în serios. Cînd vaporul începe să ia apă, flegma britanică e mai degrabă un viciu, decît o virtute!

Loach a ieșit din studiouri ca să intre în case, în blocurile-celule din marile orașe industriale. În loc de impunătoare scări interioare de stejar, scări de ciment înguste, traversate de coridoare umbroase, cu multe uși, cu mulți locatari, cu calorifere care curg, cu vecine nervoase, cu pușți înfofoliți și guturăiați, căci în filmele lui Loach e întotdeauna frig. Un frig menit să-ți intre în toate oasele. Dar, mai ales, în osul frontal.

Ecaterina OPROIU

Protagonistul (Graham Greene) și regizorul (Ken Loach) într-un film dur: *Priviri și zîmbete*